

د. عزت قرني

فعل الابداع الفني

عند

محمود جويلا

الإطار والتهيئة والعمليات







# فعل الإبداع الفنى

عند نجيب محفوظ

الإطار والتمهينة والعمليات

د. عزت قرنى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإخراج الفنى والفلاف

---

أميمة على أحمد

## مقدمة

الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحياة فى أعلى صورها، وهو بالتالى متعدد الجوانب والمداخل، تعدد أشكال الحياة فى مرايا الفكر والوجود. وإذا كان الإبداع الفنى، بل وكل إبداع كان، لابد أن يكون معاً مقدرة وإدراكاً وصياغة موضوعية وحلاً لإشكال من نوع ما، فإننا لا ننظر إليه الآن إلا من حديث هو فعل أو أداء، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات، تؤثر عليها عوامل متنوعة، منها ما هو ذاتى (يتصل بشخص المبدع)، وما هو منهجى (يتصل بطريقته فى العمل)، وما هو موضوعى (الظروف العامة القائمة خارجة زماناً ومكاناً وأشياء وبشراً)، وقد حدث أن وقع بين يدى كاتب هذه السطور كتاب «نجيب محفوظ يتذكر»، بقلم الروائى البارع جمال الغيطانى، فى طبعته الثالثة، الصادرة عن دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧ م، وانتبه بعد قراءته إلى

أنه يحتوى على مادة غريزة جداً تتصل بموضوع الإبداع الفنى، من حيث هو أحد مسائل دراسة فلسفة الفن. ووجد الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة، لعدة اعتبارات: أولاً أن الحديث حديث فنان عظيم، هو فى نفس الوقت روائى منتبه وعقل مدقق ودارس للفلسفة فى وقت التكوين، كما يروى عنه هذا الحديث فنان مدقق بارع هو الآخر.

وثانيها أن للكتاب مقدمة بخط نجيب محفوظ يقول فيها: «هذا الكتاب أغنانى عن التفكير فى كتابة سيرة ذاتية، لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية فى مسيرة حياتى، فضلاً عن أن مؤلفه يعتبر ركناً من سيرتى الذاتية، (ص ٣). وهذا التصريح، بركنيه، يجعلنا أمام وثيقة من الدرجة الأولى ينسبها نجيب محفوظ إلى ذاته، حتى فى قسمها الذى يتحدث فيه محرر هذه السيرة، وهو جمال الغيطانى.

ثالثها أن ما يحتويه هذا النص من إشارات النصوص حول مسألة الإبداع الفنى جاء عفواً وعلى نحو تلقائى فى خلال حديث نجيب محفوظ عن مجمل حياته، فلم يكن الهدف المقصود هو الحديث عن الإبداع، بل جاء الحديث على نحو طبيعى فى تيار الحديث عن أشياء أخرى. هذه السمة التلقائية الطبيعية تعطى لهذه الإشارات أهمية كبيرة، لأنها تزيد من درجة الصدق والإخلاص فيها، بينما كل حديث مقصود يدخل فيه بعض تعمل بالضرورة، ويزيد من تأييد قيمة هذه السمة أن نفس الجزئية، كما سنرى، قد يرد الحديث عنها مرة ومرتين ومرات أحياناً فى خلال النص كله، الذى هو نتيجة لقاءات متكررة بين نجيب

محفوظ وجمال الغيطاني واتخذ شكل الذكريات الحرة التي لا يربطها إلا سؤال وراء سؤال من محرر النص.

رابع الاعتبار المشار إليها أن مجموع إشارات نجيب محفوظ إلى موضوع الإبداع يظهر من بعد تراكمها أن بينها تكاملاً وأنها تغطي عدداً كبيراً من المسائل الفرعية لموضوع الإبداع الفنى كما تتناوله دراسات فلسفة الفن (ونفضل هذه التسمية على «فلسفة الجمال» أو «علم الجمال» أو «الاستيطيقا»)، بحيث إذا أعدنا ترتيبها، بعد إعادة قراءة النص، وجدنا أمامنا كلا متكاملاً متسقاً يغطي جانباً كبيراً من الميدان المقصود، إما تصريحاً وإما إشارة وتلميحاً.

الاعتبار الخامس والأخير، ولكنه ليس من أقلها أهمية، إن نجيب محفوظ يتحدث بالطبع عن تجربته الشخصية، ولكنه أحياناً ما يرتفع إلى مستوى شمولي ليتحدث في مسائل نظرية عامة، إما من حيث وضع المشكلة، أو إبراز البدائل العامة الممكنة، أو تأسيس اختيار بديل بدل بديل تأسيساً نظرياً. بعبارة أخرى، فإن النص في بعض صفحاته يشير إلى اهتمامات نظرية صريحة.

ويظهر مما سبق أن هدفنا في هذه الدراسة ليس وحسب تقديم دراسة أصولية (فلسفية) عن بعض أسس فن نجيب محفوظ، بل هو أيضاً تقديم دراسة عن مسألة الإبداع الفنى على هيئة بحث تطبيقي مادته أقوال فنان مدقق ذى قدرة على التنظير وصاحب حس فلسفى ومعرفة فلسفية مؤكدين. والحق أن سائر مسائل فلسفة الفن تشكو من قصور فى



استطاعة الباحث أو مؤلف الكتب العامة أو الأستاذ المحاضر أن يدعم حديثه النظرى دائماً بأمثلة حية، ولهذا القصور مبرراته المتعددة بالطبع، ولكن القصور هو القصور. وليس هذا حال دراسات فلسفة الفن وحدها، بل هو أيضاً حال دراسات علم النفس حول نفس الموضوع، لأن الإبداع الفنى يدرسه علم النفس وتدرسه فلسفة الفن، ويهتم به أيضاً النقد الفنى، فنجد الدكتور مصطفى سويف يقول فى كتابه «العبقريّة فى الفن» (المكتبة الثقافية، سبتمبر سنة ١٩٦٠) إن بحوث الإبداع من النوع الارتقائى والعاملى وبحوث القياس التاريخى ينقصها جانب هام، جانب الحياة ونبض العروق، (ص ٥١)، حيث ينقص أن نرى الفنان بلحمه ودمه، أن نراه فى لحظات إبداعه، منذ البداية وحتى النهاية، ولهذا قام فى البحث النفسى تيار مختلف من البحوث. وهكذا نحن هنا أيضاً فى صدد بحث مسألة الإبداع الفنى من زاوية أصول الفن أو أصولياته (فلسفته)، نستعين بهذه الشهادة المميزة (وعياً ونفاذاً واقتراباً من الشمول، فضلاً عن الاعتبارات التى عددناها من قبل لتكسى لحماً عظام المسائل النظرية من ميدان الإبداع الفنى. فغرضنا إذن فى هذه الدراسة أن نجمع ما بين التنظير والتطبيق بقدر ما يسمح به الموضوع والمادة المتاحة، ولعل القارئ أن يخرج منها بإطار نظرى عام عن أهم جوانب الإبداع فى الفن بقدر ما يخرج أيضاً بتصور منظم عن أسس الإبداع الفنى عند فنان بعينه، هو نجيب محفوظ.

فلنأخذ إذن هذه الوثيقة بين أيدينا، ولنقرأها أولاً قراءة المستمتع، ثم لنقرأها ثانياً قراءة المستطلع، ولنقرأها بعد ذلك مرة ومرة، قراءة



الباحث الفاحص. ولتتجمع بين أيدينا «مادة» موضوعية هي تقابعات من إشارات نفترض أنها تتصل بموضوعنا، أى بزاوية الإبداع الفنى من حيث هو «فعل». ولتقم من بعد هذا كله «بإعادة ترتيب» عناصر هذه المادة، ولكى يكون هناك ترتيب فلا بد أن تكون هناك «خانات» توزع عليها المادة، وبذلك نضم المتشابه إلى المتشابه وصاحب العلاقة مع صاحبه، حتى يتكون لدينا حديث مترابط يجتهد أن يغطى كل ميدان الموضوع. وهكذا فإننا سنبدأ من الأعم والأبعد وننتهى بالخاص والأخص.

ونشير، قبل البدء فى البحث التفصيلى، إلى بعض اعتبارات خارجية حول النص موضع البحث. الطبعة التى نستخدمها هى الطبعة الثالثة، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة، عام ١٩٨٧ م، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عام ١٩٨٠ م (ص ١٥٩). وعلى هذا يعد هذا التاريخ الأخير السقف الزمنى للحوار، وإن كانت بعض الإشارات غير المباشرة تدل على حدوثه قبل ذلك بفترة غير طويلة، ولكننا نلاحظ أن للطبعة الثالثة، التى نستخدمها، ميزة هامة هى مقدمة نجيب محفوظ الخطية (والمصورة «بالزنكوغراف») التى أثبتنا نصها من قبل، وهى مؤرخة فى ٥ نوفمبر سنة ١٩٨٧ م.

يتكون النص من قسمين متمايزين: القسم الأول بعنوان عام: «مقدمة»، ويمتد من ص ٥ إلى ص ٤٤، وهو على لسان جمال الغيطانى، والثانى يمتد من ص ٤٥ إلى ص ١٥٣ وهو يأتى معظم

الوقت على لسان نجيب محفوظ نفسه مجيباً على الأسئلة غير المنصوص عليها من جانب محاوره، ما عدا ملاحظات يضيفها محرر السيرة ويأتى فيها فى العادة بنصوص إما من روايات نجيب محفوظ، وهو الأغلب، أو من كلام بعض أصدقائه الحميمين (مثلاً ص ٥٨-٦٠)، ونادراً ما يتدخل جمال الغيطانى بكلام متصل من عنده فى هذا القسم (قارن ص ٥٤). ورغم تركيبة القسمين المختلفة إلا أنهما معاً يعبران بأكملهما عن رأى نجيب محفوظ، فكأننا بإزاء صوت واحد ذى طبقتين، وذلك اعتماداً على مقدمته المشار إليها، والتى «يرثق» فيها كل ما جاء فى سائر صفحات الكتاب، بما فى ذلك الاستشهادات المأخوذة من رواياته، والتى استعيدت للدلالة على تطوره الشخصى وبعض علاقاته، وخاصة فتاة حبه الأول الكبير. أما جمال الغيطانى، فإنه فى نفس الوقت «مؤلف» الكتاب، لأنه كتب جزءاً منه وجمع أقوال المتحدث معه، وهو أيضاً «محرر السيرة»، لأننا بإزاء سيرة ذاتية بالفعل، وكل ما قاله يوافق عليه صاحب الترجمة، ولذا فإننا نشير إليه باسمه الشخصى أو بصفته هذه أو تلك بغير اختلاف فى الدلالة. وسلاحظ القارئ أن حديث نجيب محفوظ يأخذ أحياناً طابع الكلام الشفهى، بل يقترب أحياناً من العامية اقتراباً شديداً، ونحن نأخذه على ما هو عليه، ولكننا أحياناً ما نريد إيضاح مساق الكلام فنضيف كلمات نضعها بين أقواس مربعة هكذا: [ ].



## أولاً : الإطار

لكل شيء إطار، سواء أكان ذلك الشيء فكرة أم صفة أم فعلاً أم ظاهرة أم علاقة أم كائناً نظاماً. وكذلك فإن للإبداع الفني بالضرورة إطاراً، أى أن له مجموعة من العوامل تكون بيئته بصفة عامة، ولكن مفهوم «الإطار» أعم، ويشير إلى العوامل والظروف المحيطة التى يظهر فى حدودها، وهو بالفعل يشير إلى الحدود الخارجية وإلى الأرضية التى يظهر عليها شيء أو أمر ما. بهذا التحديد، فإننا نقصد بالإطار العوامل الموضوعية المستقلة عن الفنان والتى يظهر وينمو فعل الإبداع، ويتكرر أو لا يتكرر، فى حدودها، وأعم هذه العوامل هى ظروف الفترة الزمنية التى يعيش فيها الفنان، وفى حال النشأة والنضج خاصة، سياسياً واجتماعياً وثقافياً.

ويظهر من النص، الذى نقوم بفحصه وبإعادة قراءته من زاوية موضوع فعل الإبداع، أن نجيب محفوظ نفسه شديد الانتباه إلى علاقة

البيئة الخارجية مع ممارسته الفنية، وبخاصة في أثناء مرحلة الشباب والتمرس الأول (ولنقل إنها تمتد حتى عام ١٩٤٣ م، مع بداية النشر مع لجنة النشر للجامعيين، ص ٩٧) ومرحلة ما بعد سنة ١٩٥٢ م. وهو يكرر الإشارة إلى ظروف العصر في مصر بدءاً من ثورة ١٩١٩ م (وعمره وقتئذ سبع سنوات)، وهي التي أبرزت على الخصوص مفهوم «الوطن، والوطنية» (يظهر تعبير «الوطن» ص ٥٠، وتعبير «الوطنية» ص ٨١، ١١٧، وفي ص ١٣٣: «حفظت وأنا صغير في «بيت القاضي» أغاني سيد درويش من الشوارع»، وحول هذه الفترة بوجه عام، راجع ص ٤٢، ٤٤، ٤٧، ٥٠-٥٢، ٨١، ٩٤، ١١١، ١١٤-١١٨). ويصور نجيب محفوظ فترة العشرينيات والثلاثينيات على أنها «عصر رومانتيكي»، سبقه «عصر كلاسيكي»، وسيلحقه في الأربعينيات «عصر تحليلي» (ص ١٠٦)، وتبرز في هذا العصر مشكلة الصلة والفرق بين الشرق والغرب، أو ظاهرة «تلاقى الشرق بالغرب» (نفس المصدر)، كما كان العصر عصر نهضة ثقافية عامة، حيث المجالات الجادة، التي تقدم التراث وتقدم الإنتاج الغربي وتتيح الإطلاع على الكتب الأجنبية بسرعة وأولاً بأول (ص ٧٨، ٩٦). ويظهر من مجموع النصوص أن نجيب محفوظ يعتبر بيئة تلك الفترة بيئة مساعدة لا معوقة (٧٨، ٨١). وهو يربط ربطاً مباشراً ما بين إنتاجه الأول المتصل بتاريخ مصر القديم وأوضاع العصر في العشرينيات والثلاثينيات: «كنت أفكر فيما يجب أن أكتبه، وفي هذا الزمن كانت الوطنية متأججة، والدعوة إلى إعادة الأمجاد الفرعونية... قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل



روائي، (ص ٨١). أما عصر ما بعد حركة ١٩٥٢م، فستكون له سماته المختلفة، فقد أعطى بشائر مؤلمة، ورحب به نجيب محفوظ (ص ١١٥، ١١٧، ١٣٨)، ولكن سرعان ما توالى الإحباطات من بعد ذلك وأخذ الأمل ينحسر، حيث ضربت الديمقراطية، بينما غياب الديمقراطية مما يهدد الإصلاحات (ص ١١٦)، كما أصبح وضع الفنان صعباً بإزاء السلطة السياسية (ص ٩، ١١٩)، ثم أخذت سلبيات كثيرة في الظهور والانتشار، وهي سلبيات بدأت أعمال نجيب محفوظ - في التحذير منها في الستينيات، واكتمل الأمر بهزيمة يونيو سنة ١٩٦٧م (ص ٨).

وفي نص جميل نافذ يربط نجيب محفوظ بين شتى العصور السياسية التي مرت بها مصر وشهداها هو، ويقول: «إننا نعيش الآن إحباطات داخلية مستمرة منذ أن وعينا. مجرد أن نتنفس نجد من يجثم على أنفاسنا، ليكتمها ويفسد حياتنا. وهذا فظيع. لذلك، لن تجد نغمة الانتصار الأولى التي كانت في جيل ثورة ١٩١٩م، نفس هذا الجيل وصلت إليه الإحباطات، لكنه تذوق الانتصار وبدأنا نعي وهذا الجيل يتحطم. أنا بدأت أقرأ الصحف من ١٩٢٦، كان عمري أربع عشرة سنة. كانت الثورة قد هدأت، وبدأت التنازلات، ثم الإحباطات ثم القمع، واستمر ذلك، ثم أتيح لنا التنفس بعد ١٩٥٠، ولكن سرعان ما أنتكس الوضع، وهكذا...» (ص ٩٤). ثم يقول في كلمات أكثر تركيزاً: «للأسف تاريخنا الحديث ثورات وتكسات. لو أن الأمور مضت بشكل سليم منذ عهد محمد علي لأصبحنا مثل اليابان الآن، (ص ١٢٠، وحول مقارنة جمال عبدالناصر بسعد زغلول، راجع ص ١١٩).

أما عن الحاضر، فإنه يقول بلغة دبلوماسية موحية: «قد أعود إلى التاريخ يوماً، فكثيراً ما يستعصى علينا حاضرننا، (ص ٨٢) .

وسوف نجتهد فى القسم الثانى من هذه الدراسة، قسم «التهيئة»، فى أن نبرز الروابط المحددة، التى يشير إليها النص، ما بين ظروف العصر والإنتاج الفنى عند نجيب محفوظ. ولكن يخل إلينا، لو أردنا تعميماً سريعاً من الآن، أن روح نهضة مصر ودوافع الوطنية يشكلان الإطار المعنوى للإنتاج الفنى عند هذا الفنان، أو قل إنهما المحركان البيئيان البارزان وراء إبداعه، وسوف نتبين إلى أى حد انطبع وعيه بأحداث ثورة ١٩١٩م فى شتى جوانبها. وربما كان ما يسميه «الأصالة» (ص ١٠٨) والبحث عن «سر الوجود» (ص ٦٢) ومحاولة العثور على الأشكال الفنية المتفردة (ص ١٠٩، ٧٩)، ربما كان هذا كله هو المقابل الفنى عند نجيب محفوظ للدعوة إلى الاستقلال الوطنى والنهضة المصرية اللذين رضع لبائتهما وهو لم يزل طفلاً (ولكنه الظل الذى يظل المشارك، ص ١١٤، ١١١، ٥١-٥٢) .

ومن جهة أخرى، فليس هناك ما يمنع من أن نضع، أو نضيف، «إطاراً» أكثر ذاتية للإبداع الفنى عند نجيب محفوظ، وهو ذلك الذى يتمثل فى حبه الأول الكبير، أو على الأدق فى رد الفعل عنده الذى أثاره هذا الحب الكبير، والذى ذاق تجربته وهو لم يزل فى سن الخامسة عشرة (ص ١١٤)، وقد فشل سريعاً، وفى سرعة تعادل عمق تأثيره عليه، لكن ناره لم تخب أبداً، وسيظل كالجذوة المشتعلة وإن غطاها الرماد. وقد فهمه هو نفسه، من بعد، على أنه كان «مثيراً» أو «شفرة»



(أى لغة رمزية تشير إلى سر) أصبح يتعين عليه أن يحل رموزها ليصل إلى المكنون الذي يسير إليه (ص ١٤٦) . سوف نتحدث عن هذا الحب تفصيلاً من بعد في قسم التهيئة . ومن المعروف في تاريخ الإبداعات الفنية أن نموذج الحب العنيف الكاشف المبكر الفاشل ليس نموذجاً نادراً، وأهم مثال عليه هو حب دانتي الإيطالي لمن خلدها تحت اسم «باتريتشه» إن نطقنا الاسم بالإيطالية، ومقابله بالعربية «نعيمة»، وكان قد تعدى التاسعة بقليل بينما هي تقترب من نفس العمر.





## ثانياً : التمهنة

### ( العوامل الموضوعية والشخصية والسلوك القصدى )

موضوع هذا القسم عدة أمور: مجموعة الظروف الموضوعية التي وجد الفنان نفسه بإزائها بدون قدرة، فى الأغلب، على التدخل من جانبه فى صياغتها أو توجيهها (الأسرة، الطفولة مكان النشأة، الأصدقاء، الوظيفة)، ومجموعة السمات النفسية والعقلية التى طبع عليها ونعالج هذين الأمرين معاً تحت عنوان «التكوين العام للفنان»، ثم سلوكه وهو بسبيل تحصيل مادة إنتاجه، سواء أكان هذا السلوك ذا صفة عامة (مصادر الإنتاج العامة)، أو ذا صفة متعينة (مصادر الإنتاج الخاصة). والذى يجمع بين هذه الأمور جميعها هو أنها تشكل مجموعة من العوامل المتكاملة السابقة على عمليات الإنتاج والممهدة لها والمؤثرة بالضرورة فيها.

## ( أ ) التكوين العام للفنان :

نعرض أولاً للظروف التي وجد فيها الفنان، أو وجد نفسه فيها وفرضت عليه فرضاً، وكان لها سهم في توجيه إنتاجه الفني على نحو أو آخر. ثم نعرض ثانياً لتلك السمات الشخصية التي أصبحت لصيقة بطبعه، وتميزت بثباتها على امتداد حياته.

ولنبداً من الأسرة. لعل أهم انطباع يخرج به القارئ لكتاب «نجيب محفوظ يتذكر» من هذا المنظور، هو الأهمية العظيمة التي يعقلها نجيب محفوظ على التكوين الذي استقاه من أمه، وهي التي لا يتحدث عنها في العادة إلا بالإعجاب أو التوقير أو الاعتراف بالفضل أو مراعاة الجانب على الأقل، بينما لهجته بإزاء أبيه محايدة في كثير من الأحيان، بل وقد تبدو سلبية أحياناً. وبينما تُذكر الأم (تحت مسمى «أمي، أو والدتي» في معظم الأحيان، والوالدة أربع مرات إحداها في سياق ذكر وفاتها) ٢٠ مرة موزعة على إحدى عشرة صفحة، فإن الأب يذكر ست عشرة مرة، موزعة على تسع صفحات (راجع حول الأم صفحات ١٦، ٢٣، ٤٥ (مرتان)، ٤٩ (ثلاث مرات)، ٥٠ (مرتان)، ٥٢، ١٣٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٣ (ثلاث مرات)، وحول الأب ١٨، ٤٥ (مرتان)، ٥٠ (ثلاث مرات)، ٥٢ (مرتان)، ٦١ (مرتان)، ٦٢ (مرتان)، ٧٥، ١٣٢، ١٥٣ (ثلاث مرات)، كما يأتي اسم «الولدان» في ص ٥٢ مرتين).

ولسنا هنا بصدد تحقيق نوع علاقته بأمه وأبيه من الوجهة النفسية، وإنما نقصد إلى محاولة تحديد قدر مشاركتهما، ونوعها، في تكوينه

العام، ولكنه سيكون من المفيد إثبات صورته عن كل منهما قبل تناول مشاركتهما. أما الأم، فإنه تبرز من ثلثا حديث نجيب محفوظ عنها سمات «التحرر» (النسبي، وفي إطار عصرها وبالمقارنة دائماً مع شخصية «أمينة» في الثلاثية) والانطلاق، والولع بالآثار، ومن هنا حب الاستطلاع. يقول: «حدثك من قبل عن غرام والدتي بالآثار. كثيراً ما ذهبنا إلى الأنتكخانة، أو الأهرام، حيث أبو الهول. لا أدري سر هوايتها تلك حتى الآن. كنا نخرج بمفردنا، وأحياناً مع الوالد، تجرني في يدها، ونمضي إلى الأنتكخانة، خاصة حجرة المومياءات، زرتها كثيراً. كانت أمي تتمتع بحرية نسبية، ويعكس ما تبدو عليه «أمينة» في «الثلاثية» (ص ٤٩). ويكرر نفس الشيء مرة ثانية بما يدل على أهمية الأمر عنده: «أمينة فيها من أمي القليل. والدتي برغم جيلها كانت منطلقة. يعنى: من يتصور أنها قادرة على الخروج من منطقة الحسين لتزور الأهرام، والمتحف المصري، وقسم المومياءات، حتى الآن لا أعرف كيف؟ ولم أكن في سن تسمح لى بتوجيه أسئلة الاستفسار. كنت أمشي في يدها... وخلص» (ص ١٥٣). ونفهم بطريق غير مباشر أن الأم هي التي ملكت عليه طفولته، على الأقل حتى خروجه إلى المدرسة، لأنه كان يجدها أمامه في البيت، ووحدها معظم وقت النهار، وكان هو من جانبه كأنه الابن الوحيد الذي يعيش معها في منزلهم، لأنه كان «آخر العنقود» (كما يقال في لغة الأسرة المصرية، وإن لم يأت هذا التعبير في نصنا). يقول: «أنجب والدي من قبلى ستة أشقاء، جاءوا كلهم متعاقبين، أربع إناث وذكورين، ثم تتوقف والدتي عن الإنجاب



لمدة تسعة سنوات، ثم... أجيء أنا. عندما وصلتُ إلى سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ لى خمس عشرة سنة. البنات تزوجن كلهن تقريباً... لا أتذكر فى البيت إلا والدى والدتى. لا أذكر أن أى إنسان آخر شاركنا البيت إلا الضيوف. أغلب حياتى فى بيتنا كأتى طفل وحيد، (ص ٤٥). ويشير مرة أخرى إلى خروجه المتكرر مع والدته وإلى صفته كطفل وحيد عملياً: «كانت والدتى تصحبنى دائماً لأننى الوحيد. تصحبنى فى زياراتها إلى الأهل والجيران، وهكذا رأيت كثيراً من مناطق القاهرة، شبرا، العباسية...» (ص ٥٠). وليس من التعسف فى شىء أن نستنتج تعلقه الشديد بأمه (لاحظ مثلاً أنه لا يذكر أنها كانت «عصبية إلى حد ما» إلا بشىء من التحنن والغفران، على ما يحس القارئ من بين ثنايا الكلمات، ص ١٥٣)، وإن لم يعبر هو عن هذا (أى ذلك التعلق) تصريحاً، لأنه من أولئك الذين لا يعرضون حياتهم الشخصية الداخلية، وخاصة ما هو حميم من سماتها، أمام الآخرين بسهولة، وإنما نستطيع أن نستشف هذا التعلق من احتراسه الشديد وهو يبلغ والدته بخبر زواجه من زوجته التى تعرف عليها عن طريق الوالدة، وهى التى كانت تلح عليه فى الزواج ورتبت له مشاريع زواج عديدة، فيقول: «أشفقت على الوالدة لأنها كانت تجهز لى ترتيباً مختلفاً... لقد أفضيت بزواجى إلى أمى على درجات، حتى لا أحدث لها صدمة، وهذا شىء على جانب كبير من الغرابة، (ص ١٤٩). ويشير نجيب محفوظ عرضاً إلى أنه استمر يعيش (بمفرده؟) مع أمه فى بيت العباسية بعد وفاة أبيه، وذلك لحوالى سبعة عشرة عاماً، من

عام ١٩٣٧ م، إلى تاريخ زواجه (على الأقل) عام ١٩٥٤ م. يقول: «في سنة ١٩٣٧ توفي والدي عن خمسة وستين عاماً. كنت أعيش مع والدي في العباسية، التي انتقلنا إليها منذ عام ١٩٢٤ تقريباً، (ص ٥٢). ونلاحظ أنه لا يوجد في النص ما يدل، سلباً أو إيجاباً، على استمرار معيشته في نفس البيت مع أمه بعد زواجه، وقبل انتقاله إلى مسكنه بشارع النيل (راجع ص ٩٥). هذه هي أهم معالم صورة الأم كما تستنتج من النص.

أما مشاركتها في تكوين الابن فإنها تبدو عظيمة وحاسمة. وقد رأينا مما أثبتناه من نصوص قبل قليل أنها كانت قائدة إلى التعرف على الـ «م الخارجى» وإلى عالم الآثار المصرية الزاخر بالعجائب على وجه خاص. ولهذا فإنه من الطبيعي أن نجيب محفوظ يضع تأثير أمه في درجة عالية حين يقول: «لعبت المرأة في حياتي دوراً كبيراً، إن لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها، أثر الوالدة في التربية، ونوع الثقافة التي منحناها لي، على الرغم من أنها لم تكن مثقفة، (ص ١٤٩) (لاحظ طابع الكلام الشفاهي، فالسياق يدل على أن أثر الوالدة من أهم معالم المرأة على صاحب الكلام، بل هو أولها وأجدرها بالأسبقية).

ويمكن أن ننسب إلى الأم سمة معينة بارزة عند نجيب محفوظ، ألا وهي ما يمكن أن نسميه «بتقديس المعرفة»، وهذه السمة تعتمد ضمناً على ما أوردناه من نصوص بشأن «نوع الثقافة التي منحناها أمه له، ولكنها قد تؤسس على ذلك النص المأخوذ من رواية «قصر الشوق» من

الثلاثية، والوارد في الكتاب الذي نحن بسبيل دراسته، فهو بذلك نص من نجيب محفوظ يتذكر ذاته (ص ٦٣ - ٧٥)، وتطبق عليه بالتالي صفة أنه حقيقة من حقائق جوهريّة وأساسية في مسيرة حياة نجيب محفوظ، على نحو ما يشير هو نفسه في تقديمه الخطي للكتاب (ص ٣)، خاصة وأن هذا النص يتناول مجادلة «كمال»، شخصية الثلاثية، مع أبيه فيها، ونحن نعرف من موضع آخر من نصنا أن نجيب محفوظ يتوحد إلى حد كبير مع هذه الشخصية: «في الثلاثية كما قلت جزء كبير من نفسي، يتمثل في شخصية كمال عبدالجواد»، ويضيف على الفور: «إنه جزء مني» (ص ١٠٦). فماذا يتناول هذا النص من «قصر الشوق»، وما هي دلالاته على مشاركة الأم (الحقيقية) في تكوين نجيب محفوظ؟ إنه يتناول مجادلة «كمال عبدالجواد» مع أبيه حول نوع التعليم العالي يريد الابن أن يلتحق به، بينما يعارصه الأب: فالابن يريد الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا (في مقابل الالتحاق نجيب محفوظ بكلية الآداب لدراسة الفلسفة) على حين يلح الأب على دراسة الحقوق (هو نفس موقف الوالد الحقيقي، ص ٦٢)، وعلى حين يرى «كمال» أن للعلم قيمة في ذاته (ص ٦٤)، فإن أباه يرى أن «العلم في ذاته لا شيء»، والعبرة بالنتيجة، أي بالوظيفة (٦٧). على هذه الخلفية يبرز رأي الأم (في الرواية)، التي تصرح أن «العلم أعز من المال»، ويبرز على الأخص تعليق «كمال» (وربما كان فيه هنا من نجيب محفوظ ما حدثنا به هو نفسه أنه منه)، حين يقول محدثاً نفسه: «أليس عجيباً أن يكون رأي أمه خيراً من رأي أبيه؟ ولكنه ليس برأي».



إنه شعور سليم لم تفسده ممارسة الحياة الواقعية التي أفسدت رأى أبيه، ولعل جهلها بشئون العالم هو الذى صان شعورها عن الفساد، (ص ٧٤). هذه الموازنة بين الأم والأب فى الرواية، تنقلنا إلى تأثير والد نجيب محفوظ عليه بحسب ما يظهر فى حدود النص الذى ندرسه. يصف نجيب محفوظ والده مرتين، يقول فى الأولى (ص ٥٢) إنه «نشأ بين والدين يعيشان حياة هادئة مستقرة. لم يكن أبى سكيراً، أو مدمناً للقمار، لم يكن شديد القسوة.. كان المناخ الذى نشأت فيه يوحى بمحبة الوالدين ومحبة الأسرة، وكنت أقدم الوالدين والأسرة». ويقول فى الثانية (ص ١٥٣): «والدى كان «دقة قديمة»، لكن لطيف ومحبوب، معظم أيامه فى البيت، لا يسهر فى الخارج إلا مرة كل أسبوع، سواء فى أيام وظيفته، أو عندما أصبح تاجراً». ويشير إلى أن والده «انزعج انزعاجاً شديداً، وصدماً» (ص ٦٢) لرغبة الابن فى دراسة الفلسفة بدل الحقوق أو الطب أو الهندسة، بل استمر الأب «مهموماً» بالابن حتى بعد تخرجه من الجامعة والتحاقه بالوظيفة، لأنه استمر يدرس فى البيت وكأنه لا يزال طالباً (ص ٧٥ - ٧٦). ويذكر نجيب محفوظ لأبيه اصطحابه له إلى منطقة روض الفرج التى كانت منطقة نشاط فنى مسرحى وغنائى فى ذلك الوقت: «يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة فى عدد كبير من أعمالى. أذكر أن والدى صحبنى إليه. كان هناك عدد كبير من المسارح تعيد الموسم كلية، يعنى تجد مسرحاً يقلد الكسار، وآخر يقلد الريحانى، كله مقلدين» (ص ١٣٢). من جهة أخرى، فإنه ينسب إليه قدراً من مسئولية دخول السياسة ومحبة حزب الوفد وزعيمه

سعد إلى قلب نجيب محفوظ وعقله . يقول: «كان والدى يتحدث دائماً في البيت عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل، ويتابع أخبارهم باهتمام شديد. كان إذ يذكر اسم أحد هؤلاء، فكأنما يتحدث عن مقدسات حقيقية. كان يتحدث عن أمور حقيقية. كان يتحدث عن أمور البيت مع أمور الوطن في وحدة واحدة، كل حدث صغير في حياتنا اليومية كان يقترن بأمر عام: فهذا الأمر وقع لأن سعد قال كذا، أو لأن السراي، أو لأن الإنجليز.. كان والدى يتحدث عنهم بحماس وكأنه يتحدث عن خصوم شخصين أو أصدقاء شخصين، (ص ٥٠). وهو يؤكد على التكوين السياسى الذى استقاه من والده. حين يشير إلى أن «صلة [بيتهم] بالحياة العامة ذات صبغة سياسية، (ص ٥١). ولكن لم يكن الأب وحده المهتم بالسياسة والمؤيد للوفد، فالأم كانت هي الأخرى من مؤيدى الوفد (ص ١١١).

وفى المقابل، فإن نجيب محفوظ يبتعد بالأب عن توجيهه إلى الاهتمام بالأدب، وبالتالي عن المشاركة على نحو ما في تكوينه الثقافى العام والأدبى بخاصة: «مشيت في حياتى بدون مرشد، وكان أفراد عائلتنا من أصحاب المهن، طبيب، مهندس، فاضى، لم يكن أحدهم يهتم بالأدب. من كان سيدلى؟» (ص ٧٥). بل يبدو أن بيتهم لم يكن يضم مكتبة أقامها الوالد، أو على الأقل لم يكن يضم كتباً أدبية، ما عدا كتاباً واحداً: «لم يكن هناك مناخ ثقافى فى العائلة، والكتاب الأدبى الوحيد الذى رأيته مع أبى، «حديث عيسى بن هشام»، لأن مؤلفه المويلحى كان صديقاً للوالد، (ص ٦١، وراجع أيضاً ص ٥١). وهو إذا

كان حاسماً في هذا النص بشأن انعدام المناخ الثقافي في البيت، فإنه يخفف من حكمه بعض الشيء حين يقول في نص آخر: «كان الخيط الثقافي الوحيد في الأسرة هو الدين» (ص ٥٢). وربما جمع هذا النص التالي كثيراً من المسائل السابقة ووازن ما بين النفي والإثبات: «كان البيت لا يوحى بأنه من الممكن أن يخرج منه أى إنسان له صلة بالفن» (ص ٥١). بل يقول في وضوح: «إنلى نشأت في بيت لا أحد يقرأ فيه» (ص ١٤٩). وليس من داع لأن نمد بأنظارنا إلى تأثير ممكن من إخوة نجيب محفوظ عليه من حيث تكوينه العام، فهو لا يذكرهم إلا نادراً وعرضاً، ويقول: «لم أعرفهم كأشقاء أعيش معهم حياتهم اليومية» (ص ٤٥).

ونأتى الآن إلى بعض من السمات العامة للفنان، التي ستصبح كالأرضية الأساسية لكل سلوكه وإنتاجه، أى أنها تتميز بدرجة عالية من الثبات خلال مراحل تطوره المختلفة، على الأقل منذ اختياره طريق الفن أو منذ وعيه باختياراته. هذه السمات بعضها فرض عليه فرضاً بحكم أنها نتيجة للأسرة التي نشأ فيها وللبيئة الأولى التي طبعت بطابع خاص، وخاصة في فترة الطفولة، بينما يتسم البعض الآخر منها بصفة شخصية، في مقابل الصفة الموضوعية للسمات التي أشرنا إلى مصادرها، ولكن هذه السمات الشخصية قد تعود هي ذاتها إلى عوامل موضوعية بدرجة أو بأخرى، وإن كان القسم الأهم منها يعود إلى طبيعة تكوينه الخلقى، فالفنان في النهاية يكتسب كثير من الأمور، ولكنه يأتى إلى الدنيا خلقياً بسمات معينة، أو قل، على الأقل، باتجاهات



نحو تكون سمات دون غيرها إن وافته الظروف المواتية . ومن المفهوم أننا سوف ننظر إلى السمات التي تظهر وحسب من خلال النص موضوع الدراسة ، وسنذكرها مشيرين إلى درجة التأكيد عليها ، ملاحظين بشأن كل منها مناسبة ظهورها إن احتوى النص على مثل هذه الإشارة ، مع الاهتمام بما يظهر منذ عصر الطفولة على الأخص .

ولعل أولى السمات التي يكشف عنها النص بقوة ما يمكن تسميته «بحب الملاحظة» ، وهو الذى يؤدى بالطبيعة إلى ما أسيناء ، «نديس المعرفة» . يقول عن عصر طفولته وهو لا يزال ملازمًا للبيت مع أمه : «من الشخصيات التي لا أنساها أيضاً النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن بعمل الأحذية وأعمال السحر . كنت أرقبهن عندما يجئن إلى أمي ، يجلسن معها ، يتحدثن ، (ص ٤٩) . ويكرر نجيب محفوظ الإشارة إلى هذا الإطار مرة أخرى : «عرفت النساء فى الأحياء الشعبية من المعاشة المباشرة . يكفى جلوسى أمام بيتنا فى الجمالية . كن يجئن إلى أمي .. إحداهن تباع الفراخ ، أخرى تكشف البخت ، دلالات ، ... كنت أصغى إليهن فى أحاديثهن مع الوالدة ، وهن يروين لها الأخبار .. وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن فى رواياتى ما بعد ، (ص ١٤٧) . ويقول : «أنا شفت ، بعيني الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ويحتلونه . قلت لك إنه كانت فوق السطح حجرة ، كان لها نافذة تطل على الميدان ، منها رأيت فى طفولتى كل المظاهرات التى مرت ببيت القاضى ، (ص ٤٧) . ويحدد : «شفنا الإنجليز ، وسمعنا ضرب الرصاص ، وشفنا الجثث والجرحى فى ميدان بيت القاضى ، شفت الهجوم على

القسم، (ص ٥٢). ويلخص الأمر كله في ثلاث كلمات يشع منها الرضى: «ما أكثر ما رأيت (ص ١٧). ولكن ربما كان أبلغ النصوص في الدلالة على حب الملاحظة عند نجيب محفوظ هذا النص الذى يتحدث فيه عما يقرب من «جنون»، «الفرجة»، «كنت أتفرج على الفتوات الذين يجيئون بعد معاركهم فى الخلاء إلى قسم الجمالية. ومن حجرة صغيرة فى السطح، كنت أرى مظاهرات ثورة ١٩١٩.. وكانت المشاكل تبدأ بينى وبين أمى: كانت تشدنى بعيداً عن النافذة، وكنت أريد الفرجة، خاصة على ضرب الرصاص، (ص ١٦). وتظهر نفس السمة على أشدها فى وصف محرر السيرة، جمال الغيطانى، للحظة ميلادية رواية «الكرنك» وكيف كان رد فعل نجيب محفوظ: «رأيت مولد رواية الكرنك فى مقهى عرابى بالعباسية. ذات يوم رأينا شخصاً... عيناه غريبتان، كأنهما مقلوبتان إلى الخارج، وأصابع يده نحيله، مدببة المقدمة، كأنها مخالب الطيور. عندما دخل المقهى ساد صمت غريب... واتسعت عينا نجيب محفوظ، وراح يتأمل الرجل خفية.. وحكى أصدقاء نجيب محفوظ قصصاً عديدة سمعوها عنه وعن السجن الحربي، (ص ٢٥ - ٢٦). أخيراً فإن حب الملاحظة هذا ينتهى عند الفنان بالرغبة الحارقة إلى إدراك «سر الوجود»، وهو ما سيدفعه إلى دراسة الفلسفة (ص ٦٢). (راجع أيضاً بمعرفة اللغات الأجنبية، مثلاً ص ٩٤).

ترتبط بحب الملاحظة سمة مكملة ذات شقين هى ما يمكن أن نسميه «بالشمولية والتلوع فى الاهتمامات، عند نجيب محفوظ. فمنذ

سن عشر سنوات بدأ فى القراءة، وساقته المصادفة إلى رواية بوليسية غريبة عنوانها «ابن جونسون»، وبعدها بحث عن روايات أخرى من نفس السلسلة: «ثم تساءلت: إذا كان هذا ابن جونسون فأين جونسون نفسه؟ بحثت ووجدت سلسلة أخرى من الروايات بطلها الأب. كانت هذه أول روايات قرأتها فى حياتى، كان عمى حوالى عشر سنوات» (ص ٦٠ - ٦١). وسوف نرى من بعد كيف تعددت قراءات نجيب محفوظ من الأدب إلى الفلسفة إلى العلم إلى التاريخ إلى الفن التشكلى إلى الاستماع إلى الموسيقى وغير ذلك، وإذا تنبها أنه سيدرس بعض هذه المجالات دراسة المتخصص، وهو الحال مع الأدب والفلسفة والتاريخ والموسيقى، فإنه سيمكن أن نحدد هذه السمة بأنها «شمولية الاهتمامات مع التنوع والتركيز». ولكنك قد تفضل أن تنظر إلى جانب «الاهتمام المركز، هذا تحت اسم «الجدية، باعتبارها سمة ثالثة لنجيب محفوظ تظهر فى هذا النص الذى بين أيدينا. والواقع أن الكلمة ذاتها تظهر على لسان نجيب محفوظ وفى نفس سياق المسألة التى نحن بسبيل الحديث عنها على التحديد، فيقول عن استمراره على الدرس فى غرفته بعد نيل الإجازة الجامعية: «هذا جعل والدى مهموماً بى... [ويقول]: أراك جالساً إلى المكتب ليلاً ونهاراً، أقول لك هل ستحصل على الدكتوراه، تقول لى: لا... إذن لماذا ترهق نفسك؟ كان هم والدى لأننى أعمل وقتاً طويلاً. كان إحساسى أن الزمن محدود، وفى نفس الوقت أريد أن أقرأ فى الأدب، فى العلم، فى التاريخ، أريد أن أستمع إلى الموسيقى، وفى نفس الوقت أكتب بجدية» (ص ٧٥ - ٧٦). ويقول عن



أحد مشروعاته: «قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي، (ص ٨٤)، ويضيف: «كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، تو شك أن تكون دراسة متخصص، (نفس الصفحة). ولا شك أن سمة «الجدية، هذه، والتي ستظهر من خلال عديد من المظاهر الأخرى على ما سنرى من بعد، تسير يداً بيد مع سمة «الإحساس بالواجب، بإزاء ما يتطلبه نشاط الفنان، وهذا التعبير يأتي هو الآخر على لسان نجيب محفوظ، ولكن في إطار التزامه بمعرفة إنتاج شباب الأدباء: «إننى أتابع إنتاج الشبان بدقة.. هنا إحساس بالواجب والرغبة في معرفة تطور أدباء، (ص ٩٢). وليس أدل على التزام الفنان بإزاء مقتضيات فنه من رفض نجيب محفوظ للكتابة للصحافة بأجر شديد الإغراء، على ما سنرى في مكانه. ونميل إلى أن نرى في تعبير «تكريس الحياة»، الذى ورد في نص أثبتناه منذ سطور، مفتاحاً رئيسياً من مفاتيح فهم شخصية نجيب محفوظ الفنية، وهو يضم معاً سمتى الجدية والإحساس بالواجب، من بين ما يضمه من مفاهيم (حول القدرة على بذل الجهد بوجه خاص، راجع ص ٨، ٥٨، ١٠٣).

وهناك سمة أسهب نص «نجيب محفوظ يتذكر» في تفصيلها بعض الشيء، وتكررت الإشارة إليها مرتين على الأقل، ألا وهى سمة «الانطوائية»، مأخوذة بمعناها العام المتداول بين غير المتخصصين فى الدراسة النفسية للشخصية. فى الصفحة التى يفردها الكتاب للحديث عن هذه المسألة (ص ٥٩)، بعنوان «المنبسط المنطوى»، يريد المتكلم أن ينفى هذه السمة عن نفسه. يقول نجيب محفوظ: «هل أنا منطو؟ أنا

طول عمرى لم تخل فترة واحدة لى من أصدقاء.. لكن فى نواح أخرى تجدنى مثلاً لا أتبادل الزيارات مع الأقارب. إننى لا أندمج إلا مع الأصدقاء الذين أبقى معهم على سجيتى. ويحدد تعريفه للمنطوى: «الانطوائى نموذج مختلف تماماً. كان أحد أفراد شلتنا منطوياً، يجلس صامتاً بمفرده... لم يكن يستجيب لنا، إنما يغادرنا إلى البيت» (ص ٥٩). ولكنه فى مكان مختلف يعترف ضمناً بانطوائيته، وذلك فى سياق حديثه عن تطور اهتمامات ابنتيه: «الغريب أنهما لمدة قريبة كانتا منطويتين، من المدرسة إلى البيت، ودائماً معنا، كان من المفروض أن يتشبعنا بروحى، لكنهما نقيضى فى كثير من الأشياء» (ص ١٤٨)، ونفهم أن ما يقصده «بروحه» هو الاتجاه الانطوائى. وعلى كل حال، فإنه فى النص الأسبق يعترف بأنه انطوائى إلى حد ما مع غير الأصدقاء، كما يشير إلى انطوائيته بصدد حديثه عن عدم توجهه وهو فى صدر شبابه إلى لقاء كبار الأدباء فى عصره: «إلى من اتجه؟ إلى العقاد مثلاً؟ هنا يبدو جانب انطوائى. لقد عشت أقرأ للعقاد ولم أره. طه حسين لم ألتق به أبداً إلا عندما دعانا المرحوم يوسف السباعى لمقابلته فى نادى القصة» (ص ٧٥). ويحتوى الكتاب على إشارات متعددة، سنعود إليها، إلى بقاء نجيب محفوظ صامتاً فى كثير من الندوات، بينما يندفع متحدثاً متدفقاً فى جلسات الأصدقاء. ويبدو لنا أنه من الثابت أن نجيب محفوظ يميل إلى الوحدة، وأنه يستمتع بها، ومن جهة أخرى فإن تفسير بقاءه صامتاً فى بعض المواقف الاجتماعية إنما يقوم، فى نظرنا، على حرصه على حماية طاقته النفسية والعقلية (قارن مثلاً قول

جمال الغيطاني عن موقفه في الندوات الأدبية من أنه «يجيد إقامة حاجز وهمي بينه وبين الآخرين»، ص ٤٠).

ونأتى أخيراً إلى سمة جوهريّة، ألا وهي سمة الاستقلال. ولا شك أن نشأة نجيب محفوظ طفلاً وحيداً، من الناحية العملية كما رأينا، وما يسبغ في العادة على الطفل الوحيد من اهتمام وإعجاب، وما يتاح له من فرص اللعب والنشاط المستقل، لا شك أن لكل ذلك دخله في قيام سمة الاستقلال في حالة نجيب محفوظ. ولعل هذه السمة تظهر في ميله للنزعة وحيداً: «أثناء سكني في العباسية كثيراً ما كنت أخرج إلى حدود الصحراء، إلى منطقة عيون الماء.. هناك كنت أجد نفسي وحيداً، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافة المقابر. كان خلاء لا نهائياً، (ص ٥٧ - ٥٨). وهي تظهر أيضاً من خلال مظاهر متنوعة عديدة: منها انطلاقه إلى دراسة تاريخ الأدب وحده، وكأنه يعد «الدكتوراه»، ولكن بغير مشرف (ص ٧٥ - ٧٦)، وتأكيد أنه كان دوماً بدون مرشد (ص ٧٥، ٧٩، ٨٠، ١٠٣، ١٠٨)، وإعلانه أنه لم يتأثر بكاتب معين (ص ٧٩)، وتصريحه: «لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب إحدى رواياتي، (ص ١٠١)، ورفضه الاشتغال بالصحافة لأنها كانت ستربطه إلى عجلة دوامتها اليومية الجهنمية، أو ما يسميه هو نفسه «الضياع، (ص ١٤١)، وعزوفه الأبى، الذي ينبئ بصفة الاعتزاز بالكرامة، عن الاتصال بمحرري المجلات التي كانت تنشر له (ص ٩٦)، بل وبكبار الأدباء عامة (ص ٧٥)، فضلاً عن كبار الساسة سواء في شبابه أو رجولته أو كهولته (ص ١١٩ - ١٢٠)، واختياره الحر للعمل في مكتبة

الغورى التى كان العمل بها فى نظر زملائه من موظفى وزارة الأوقاف كأنه النفى (ص ١٤٢)، وما فعل ذلك إلا ليختلى بنفسه وليستفيد من تلك المكتبة الضخمة. ولكن سمة الاستقلال تظهر خاصة، من الناحية الفنية، فى عدة مظاهر حاسمة: منها تأكيده على استقلاله عن الكتاب الكبار الأجانب الذين قرأ لهم عندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم (ص ٧٩) ومنها أنه لم ينبهر بالإنجازات التكنيكية الحديثة، يقصد الغربية وفى مجال الرواية، ويشير نصاً إلى استقلاله عن أصحاب «تيار الوعي»، مثل «جويس»، ويقول: «لقد قرأت «بوليسيس» فى أواسط الثلاثينيات.. لكى عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله» (ص ٧٩)، ومنها رفضه إشراك آخرين أياً كانوا فى عمله الفنى معتبراً عمله كأنه السر حتى يرى الدور (ص ١٤٨). ومنها أخيراً وليس آخراً اتجاهه القصدي نحو اكتشاف شكل فنى يختص به: «لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى، الذى أرتاح إليه؟» (ص ١٠٩). وفى نفس هذا الإطار تظهر سمة الاستقلال تحت مسمى باهر جديد، هو «الإخلاص للذات»، فالفنان يرفض التقليد: «تقليد القديم مثل تقليد الحديث، كلاهما أسر، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك»، ويؤكد: «أنا حالياً لا يثير أعصابى إلا التقليد، أما البديل، الذى سماه «الاتفاق مع الذات»، فإنه يعود لتسميته باسم أقوى: «الإخلاص للذات» (ص ١٠٩)، وهو تعبير يوجز موقفه الأساسى: «الرواية الصحيحة هى النابعة من نغمة داخلية» (ص ١٠٩).

ولا نترك الحديث عن هذه السمات الجوهرية، التى تبدت لنا من خلال سطور «نجيب محفوظ يتذكر»، بدون أن نشير إلى حسن اختيار



صورة الغلاف وإلى براعة راسمها، الفنان مصطفى حسين، وهي تبدو  
مشخصة لبعض من هذه السمات التي ذكرنا، ومنها على الأخص  
استقلال وعى الفنان، ونوع من الانطوائية الذهنية، وقدرة على الوحدة  
مع الذات حتى في حضور الآخر، وجدية في النظرة، وما يدل عليه  
هذا كله من حياة داخلية خصبية، يرهاها الفنان بالتركيز على الأهم  
والمهم وانتقاء المناسب من منبهات التجربة المعاشة والغوص فيها. وقد  
أجاد الرسام على الأخص في التعبير عن كثير من هذه السمات عن  
طريق تصويره لضم الأصابع الأربعة معاً وضغطها الخفيف القوي معاً  
على الذراع اليسرى المقابلة، وعن طريق زم الشفتين برقة وحسم معاً،  
تعبيراً فيما نرى عن التركيز على الأفكار الداخلية، ولكنه أجاد أعظم ما  
أجاد في إغفاله لإظهار فتحتى العينين، حيث غطت عليهما من منظور  
المشاهد الحدود العليا للنظارة، ونرى أنه يعبر بذلك عن الانغماس في  
حياة داخلية قوية، فكأنه يرى ويدرك، ولكن الأهم والأهم هو ما ينتقيه  
مما يرى ويدرك، وما يجعله جزءاً من عالمه الداخلي بإرادة وقصد.

### (ب) مصادر الإنتاج العامة:

نتناول هنا السلوك المهيئ للإبداع الفنى. وهذا السلوك تغلب عليه  
القصدية، بمعنى أن الفنان يقوم به واعياً قاصداً. ولكن قسماً منه قد  
لا يكون قصدياً بالضرورة، بمعنى أنه لم يكن مقصوداً منه التهيئة لفعل  
إبداعى فنى بالذات بل ولا حتى لفعل الإبداع الفنى عامة، وإنما قد  
يكون نشاطاً يقوم به الفنان وهو فى مرحلة «البحث عن الذات»، أو حتى

فيما بعدها. ومن جهة أخرى، فليس من الضروري لهذا السلوك الإعدادي أن يكون «فنياً» بالمعنى الدقيق، فقد يكون جانب منه ثقافياً بالمعنى العام، أو قد يكون جانب آخر منه منحصراً في محض الانتباه إلى التجربة المعاشة بدقة، أو غير ذلك مما يدخل، من جهات أخرى (من جهة الصفات الخلقية التي يولد بها الفنان على سبيل المثال)، في باب التهيئة المباشرة إما للإبداع الفني في كله، أو لإبداع عمل فني متعين. ويظهر من هذا أن عمليات «التهيئة» وسماتها لا تدخل في عمليات الإبداع الفني بالمعنى الدقيق، أو فيما يمكن تسميته «عملية الإنتاج» ذاتها، ولكنها مع ذلك ضرورية ولازمة لقيام هذه الأخيرة، التي لا تقوم إلا بعد عمليات التهيئة بأنواعها وبفضلها، ومنها بالطبع الحصول على مواد للإنتاج الفني، إما بوجه عام أو على نحو متعين، ونبدأ هنا بالحديث عن مصادر الإنتاج العامة.

ويبرز إلى الذهن عند الحديث عن هذا الموضوع نوعان من المصادر، بل هو مصدر كبير له فرعان، تلك هي التجربة أو «الخبرة» التي يمر بها الفنان خلال سائر تجاربه على مدى كل حياته، ثم تتفرع الخبرة إلى خبرة مباشرة يكون الفنان فيها عاملاً مكوناً لها، وإلى خبرة غير مباشرة تتمثل على الأخص في القراءة عن خبرات الآخرين، الفعلية منها والمصطنعة، وهذه الأخيرة تتمثل في الإنتاج الفني للآخرين بعامة، كما يدخل في هذه الخبرات غير المباشرة ما يسمعه الفنان من حكايات الآخرين عن أنفسهم. هذان إذن مصدران كبيران للإنتاج الفني: الخبرة المباشرة وتلك غير المباشرة المتمثلة في الإطلاع بوجه عام على خبرات على نحو أو آخر.

ولكن يظهر من كلام نجيب محفوظ فى النص موضوع الدراسة أنه يلمح إلى مصدرين آخرين أو ثلاثة، ولنسمها من الآن: الخيال المضمونى، وذلك الشكلى، فضلاً عن اعتباره أن الإنتاج الفنى نوع من القدرة، يوجد أو لا يوجد، تغزر حصيلته أو ينضب.

ولنبداً من الخبرة غير المباشرة، ومن القراءات على وجه الخصوص. يتحدث نجيب محفوظ مراراً عن حبه للقراءة، ويستخدم كلمة «النهم» تحديداً، ويكررها أربع مرات فى مواضع مختلفة خلال أربع صفحات: «لدى نهم حاد إلى القراءة» (ص ٩٢)، «نهمى إلى الجديد» (ص ٩٢)، «نهمى إلى القراءة» (ص ٩٤)، «كان نهمى إلى القراءة كبيراً» (ص ٩٥)، ويكرر مرتين حزنه بسبب أوامر من الأطباء أخيراً بالحد من القراءة لإصابته بمرض السكر (ص ٩٢، ٩٥). ويقول: «كنت فى حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يومياً» (ص ٩٥). وهو يقرأ فى موضوعات مختلفة فى نفس الوقت: «تجدنى أقرأ أكثر من كتاب فى وقت واحد» (ص ٩٢). ومن الطريف أنه يحدد ترتيب القراءة والكتابة، بحيث يجعل القراءة ليس وسيلة للمعرفة وحسب، بل وكذلك نشاطاً مخففاً للتوتر الشديد المعروف أنه سمة حالة الإنتاج الفنى (الكتابة فى حالتنا)، فهو يقول: «أقرأ بعد أن أكتب، لأننى لو فعلت العكس لما استطعت النوم» (ص ٩٥).

ومن يهتم بالقراءة يهتم بمكتبته الخاصة كذلك: «كنت أحب اقتناء الكتب أيضاً» (ص ٩٤)، «لدى عدد هائل من الروايات والكتب العلمية،

وفى مختلف المجالات، ومجموعة نادرة من كتب الفن، (ص ٩٥)، ويهتم أيضاً بتوسيع دائرة لغاته، فنجد نجيب محفوظ يجيد من اللغات الأجنبية الإنجليزية، ولكن يبدو أن معرفته بالفرنسية قوية (وكان بعض أساتذة قسم الفلسفة بكلية الآداب من كبار الأساتذة الفرنسيين)، إلى حد أنه قرأ أناطول فرانس فى الفرنسية، ولكنه قرأ بروسى بالإنجليزية (ص ٩٤). (وراجع ص ١٣١ حول أمنيته دراسة اللغة الفرنسية بعمق لو كان قد نال بعثة دراسية إلى أوربا). ونظن أن له معرفة أساسية باللاتينية واليونانية بحسب برامج الدراسة فى كلية الآداب، وفى قسم الفلسفة، فى عصره، على ما نتوقع.

وقد أشرنا، من قبل، إلى حديثه عن البدايات الأولى لقراءاته وهو فى سن العاشرة (ص ٦١)، وفى عام ١٩٢٦ بدأ يقرأ الجرائد المصرية (ص ٩٤). يقول عن نشاطه وهو فى عقده الثانى: «بدأت.. التنقل فى القراءة، حتى وصلت إلى المنفلوطى، ثم المجددين. قرأت أيضاً للمفكرين، وكان المفكرون هم الذين يحظون بالاحترام فى هذه الفترة، طه حسين، العقاد، وغيرهما، أما الأدب فقد اعتبرته هواية جانبية. كان الاحترام للفكر.. وهذا أثار تساؤلاتى الفلسفية. كان العقاد يثير تساؤلات حول أصل الوجود، علم الجمال. من هنا جاء توجهى إلى الفلسفة». (ص ٦١). وحين حسم الصراع الداخلى فى عقله ما بين التوجه إلى الفلسفة (أى تكريس حياته لها) والتوجه إلى الأدب، لصالح هذا الأخير، قرر وضع نظام أو برنامج للقراءات، «لدراسة الأدب، والاستمرار فى الإطلاع على الجوانب المختلفة للثقافة العامة» (ص ٧٨). فقد وجد أن



الوقت محدود، وكان ذلك حوالى عام ١٩٣٦ (ص ٧٥)، وعمره يدور حول الخامسة والعشرين (قارن ص ٧٨، وبين هذه الإشارة وسابقتها فى ص ٧٥ اختلاف يؤدى إلى فارق عام، حيث ولد عام ١٩١٢): «كان إحساسى أن الزمن محدود، وفى نفس الوقت أريد أن أقرأ فى الأدب، فى العلم، فى التاريخ، أريد أن أستمع إلى الموسيقى، (ص ٧٦). وما يلتفت النظر هنا هو، كما أشرنا من قبل، تعدد اهتماماته وشمولها، فها هو يضع «نظاماً لدراسة الأدب»، بعد تخرجه من قسم الفلسفة بكلية الآداب، كما أنه كان متفوقاً فى الرياضنة والعلوم أثناء مرحلته قبل الجامعية (ص ٦١، ٦٢)، ومن هنا إقباله على القراءة فى العلم (ص ٧٦، ٨٢، ٩٢)، ثم ها هو يقرأ فى تاريخ مصر، حين قرر كما يقول «أن أكرس حياتى لكتابة تاريخ مصر بشكل روائى.. هذا ما كنت حططت له» (ص ٨١)، ويضيف: «كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص» (ص ٨١). وكان قد وازب على حضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة المصرية، ليدرس «كل ما يتعلق بالعصر الفرعونى» (ص ٨٢)، كما دخل معهد الموسيقى الشرقية بالقاهرة، وانتظم فيه لمدة سنة، خلال دراسته بالجامعة، من أجل دراسة فلسفة الجمال: «ظننت أن هذا المعهد يدرس الفلسفة الجمالية فى الموسيقى» (ص ١٣٣)، أما الموسيقى الغربية الكلاسيكية فقد درسها من الكتب، «وكنت أحضر السهرات التى تقيمها الفرق النائية» (ص ١٣٣)، كذلك: «الفن التشكىلى عرفته من الكتب» (ص ١٣٣).

وفيما يخص المجلات الثقافية في الثلاثينيات (أى فى العقد الرابع من القرن العشرين الميلادى، أو العشرة الرابعة منه، والتي تبدأ بعام ١٩٣٠ م)، فإن نجيب محفوظ يقول: «فى هذا الزمن كان عدد المجلات الجادة فى مصر أكثر من مجلات التسلية، بل إن الأخيرة كانت نادرة. كان عدد المجلات الجادة كبيراً، تقدم التراث العالمى فى الأدب، والتراث الحديث. لم تكن هناك أى مشكلة فى تتبع مصادر الثقافة، ويشير إلى الصفحات الأدبية الأسبوعية للجراند المشهورة فى تلك الفترة، «مثل البلاغ الأسبوعى، والسياسية الأسبوعية، بخلاف المجلة الجديدة والمقتطف والحديث...» (ص ٩٦). ثم يشير إلى مجلات «الرواية، والرسالة، والثقافة، ضمن المجلات التى نشرت قصصاً له (ص ٩٦). أخيراً، فإن نجيب محفوظ يشير بالطبع إلى قراءاته فى الكتب الأجنبية فضلاً عن الكتب العربية، كما يشير إلى اقتنائه دائرة المعارف البريطانية تخصيصاً (حوالى أواخر الثلاثينيات؟): «كنت من الذين اشتروا نسخة من دائرة المعارف البريطانية التى استوردتها دار المعارف لأول مرة، (ص ٩٥).

ومن الأسماء المصرية الهامة فى فترة الثلاثينيات التى أشار إلى قراءاته لأصحابها، مكرراً الإشارة أحياناً: المنفلوطى، طه حسين، العقاد، سلامة موسى، توفيق الحكيم، كما يذكر أسم جرجى زيدان على لسان الشيخ مصطفى عبدالرازق (الذى كان أستاذاً للفلسفة الإسلامية بكلية الآداب) (ص ٨١). وهو يذكر أسم أحمد أمين بمناسبة نيّله، أى نجيب محفوظ، مرة عن رواية «رادوبيس» (ص ٨١)، أما كتاب

المويلحي «حديث عيسى ابن هشام»، الذى يذكره مرتين بمناسبة كونه الكتاب الوحيد، (غير الدينى؟) الذى وجدته عند أبيه (ص ٥١، ٦١)، فإن السياق لا يدل حتماً إن كان قراءة فى السن التى يتحدث عنها فى هذين المكانين (حوالى العاشرة من عمره) أم لا، ولكن المرجح أنه قرأه من بعد على كل حال، ويشير النص، عموماً وبغير تحديد، إلى كتب لمؤلفين عراقيين وسوريين ومغاربة كانت توجد فى المكتبات المصرية فى الثلاثينيات (ص ٩٣).

ومن الأسماء الأجنبية سواء للكتب أو للروائيين الذين يذكر النص قراءته لهم فى فترة تكوينه الأدبى ما يلى: سير ريدر هجارد وتشارلس جارفيس (ص ٦١)، «مصر القديمة، لجيمس بيكى، وكان نجيب محفوظ قد بدأ فى ترجمته وهو ما يزال طالباً فى المرحلة الثانوية، وأكمّله ونشرته «المجلة الجديدة، التى كان يصدرها سلامة موسى، ثم جمعته فى كتاب من بعد ذلك (ص ٧٧)، كتاب فى تاريخ الأدب لمؤلفه درنك ووتر، «الجبل السحري، لتوماس مان (ص ٩٢)، سارتر، كامى (ص ٩٣)، بيكيت (ص ٩٤)، بروس، أناتول فرانس (ص ٩٤)، مؤلفات هريوت ريد فى الفن التشكيلى (ص ٩٥)، «ملحمة أسرة فورسايت، لجولزورثى والحرب والسلام، لتولستوى وآل بودنبروك، لتوماس مان كنماذج لرواية الأجيال (ص ١٠١). ويشير نجيب محفوظ إشارة ضمنية إلى أن قراءاته شملت الأدب الإغريقى، لكن إطلاعه على الأدب الغربى الحديث كان له الأولوية فى برنامجه فبدأ منه (ص ٧٨).

أما من جهة التراث الأدبي باللغة العربية، ورغم اتصاله به في المرحلة الثانوية عن طريق أمثال «الكامل» للمبرد و«الأمالي» للقالبي (ص ٨٠)، إلا أنه يعترف: «قرأت الشعر العربي القديم، لكنني يجب أن أعترف أنني لم أقرأ التراث بانتظام» (ص ٨٠)، اللهم إلا إذا كان يوسع هنا من دائرة «التراث» ليشمل النصوص الأدبية وغيرها من تاريخية ودينية ولغوية...». ولكننا قد نجد تبريراً غير مباشر لهذا في إشارة سابقة لنجيب محفوظ أعلن فيها «أننا نفتقد التراث الروائي في الأدب العربي»، ومن هنا فلم يدخل هذا التراث في برنامج التكوين المنهجي لدراسة الرواية (قارن ص ٧٩). وهو يشير إلى قراءاته في الفلسفة بوجه عام، ولا يذكر من الأسماء إلا شوبنهاور ونييتشه (ص ١١٠)، ولكنه يقرر: «لا شك أن قراءاتي للفلسفة كن لها تأثيراً كبيراً فيما بعد، أشعر بهذا بشكل شخصي» (ص ٩٣).

ولعل أهم نص مفرد يتحدث فيه نجيب محفوظ عن قراءاته هو هذا النص الشامل الذي نوره بكامله لأهميته: «قرأت» الحروب والسلام، لتولستوي و«الجريمة والعقاب» لدستوفسكي. قرأت في القصة القصيرة لتشيكوف وموباسان، في نفس الوقت قرأت لكافكا وبروست وجويس. أحببت شكسبير، أحببت سخريته وفخامته، ونشأت بيني وبينه صداقة حميمة وكأنه صديق. كذلك أحببت يوجين يونيل وابسن وسترنديبرج، وعشقت «موبى ديك» لميلفيل. أعجبنى دوس باسوس، ولم يعجبني همنجواي، كنت في دهشة في الضجة الكبيرة المحيطة به، أحببت من أعماله «العجوز والبحر». وجدت فولكنر معقداً أكثر من اللازم، وأعجبت



بجوزيف كونراد وشولوخوف وحافظ الشيرازى وطاغور. وهنا تلاحظ  
أننى لم أتأثر بكاتب واحد، بل أسهم هؤلاء كلهم فى تكوينى الأدبى،  
وعندما كتبت لم أقع تحت تأثير أحدهم. ولم تبهرنى الإنجازات  
التكنيكية الحديثة... (ص ٧٩). ومن الأسماء الأجنبية التى تكررت  
إشارة نجيب محفوظ إليها: بروس، صاحب البحث عن الزمن  
الضائع، (ص ٧٨، ٩٢، ٩٤، ١٤٢)، وتولستوى (ص ٧٨، ٩٢، ١٠١)،  
وجيمس جويس (ص ٧٨، ٧٩، ١٠٩ وكذا ٣٦). وفيما يخص دراسة  
نجيب محفوظ المنظمة للأدب، فإنها لم تقتصر على قراءة الأعمال  
الأدبية، بل شملت كذلك القراءة فى تاريخ الأدب (ص ٧٨) ودراسة  
فن الرواية، حيث يشير إلى قراءته لكتاب «عن أجرومية الرواية»  
والعديد من الكتب عن فن الرواية، (ص ١٠٠).

ونختتم هذا القسم عن قراءات نجيب محفوظ بكلمة هى فصل  
الخطاب بالفعل، وتقدم ملاحظة نافذة تبدد سذاجة الاعتقاد فى التأثير  
المباشر التلقائى للقراءة، وتنبهنا إلى أن فعل القراءة لا يتكون مجاله من  
الكتاب المقروء وحسب، بل ومن القارئ كذلك بما لديه من ميول وما  
يصدره من ردود أفعال. يقول: «هناك أشياء تقرأها ولا تستجيب لها،  
وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها» (ص ١٠٠). فالمحك فى التأثير  
هو أن تقابل المنبه الخارجى موجات استقبال داخلية موافقة وإيجابية،  
وإلا فإنه يمر وراء غيره كخبرة عابرة، ولا يبقى منه شىء أو يكاد،  
اللهم إلا أثر المعرفة المدركة، على عكس القراءة التى تثير تناغماً مع  
توجهات داخلية أصلية، تتفاعل معها على نحو إيجابى، فيما سماه

النص «بالاستجابة، وبالتجاوب»، وفي الكلمتين يوجد إطار الرسالة وتلقيها والجواب عليها على نحو أو آخر. (حول معيار «الاتفاق مع الذات، والإخلاص للذات»، راجع ص ١٠٩).

ونأتى الآن إلى نوع «الخبرات المباشرة»، ونقسمها إلى ثلاثة أقسام: خبرات مع البشر والواقع عمومًا، وخبرات مع المرأة خصوصًا، وخبرات مع بعض الأمكنة أخيرًا.

ونبدأ من بعض العموميات المتصلة بتصور نجيب محفوظ عن خبرته. ونلاحظ أول ما نلاحظ أمرين: الأول أنه يصفها بال«خامة (ص ١٠٦)، والتكامل (ص ١٠٧)، والاكتمال (ص ١٠٧)، ويسميتها بال«منجم (ص ١٠٨)، بالمخزون (ص ١١٠). الأمر الثانى أنه يهتم أعظم ما يهتم بخبرته التى استقاها فى طفولته وصباه وشبابه، ونادرًا ما يمتد بها إلى ما بعد فترة العقد الخامس من عمره. وهو يؤكد على أحد جوانب أهمية الخبرة الأولى، فى الطفولة خاصة، ألا وهو جانب التلقائية أو الطبيعية: «هذه الفترة عاشها [المرء] بدون تخطيط. الذى كان يتحكم فى علاقاتها [هو] العلاقات الإنسانية، أنت تعرف الإنسان كإنسان.. وس.. فيه مودة، نفور، حب، كله طبيعى، (ص ١٠٧). وحين يصل المرء إلى سن العشرينيات، أى إلى العشر الثالثة، يكون لديه «مخزون تجارب لا حصر لها، تؤثر فى الوجدان متراكمة، (ص ١١٠).

إن «القديم، هو المهم عند نجيب محفوظ، أى ما عايشه مباشرة وتلقائيًا فى عصر الطفولة والشباب: «ما هى التجربة الحية المكتملة التى

عشتها؟ ستجد أنها تتمثل في القديم، ليس بمعنى الرجوع إلى قيمة، أو بمعنى رفض الجديد، ولكن باعتباره المأوى الخاص بك، لأنك عايشته وفهمته، (ص ١٠٧). ويؤكد على مفهوم «المأوى» مرة أخرى: «مع تقدم العمر يشعر الإنسان ويدرك أن منشأه هو المأوى، كأنه يعيد دورة الحياة، (ص ١٠٧). ولا نريد أن نتوقف هنا عند طابع «المصرية» في هذا الموقف، ولا على وجود شواهد عند أدباء آخرين كانت أعمالهم انعكاساً لخبرات شديدة التنوع خلال مراحل العمر المختلفة، وإن كان هناك بالفعل، مثل نجيب محفوظ، من اهتم بمرحلة مخصوصة من مراحل خبراته وانغمس في استيحائها إما في كل أعماله، وإما في بعضها على الأقل (وهذا الوضع الأخير هو وضع نجيب محفوظ: «إن الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش هي أحب أعمالى إلى نفسى، (ص ١٠٧)، وهى كلها تدور فى «الحارة» وأنتجها فى فترات مختلفة من عمره، وسنعود إلى هذا من بعد). وإذا كان مفهوم «المأوى» يشير إلى البعد النفسى للتجربة، فإن نجيب محفوظ يشير إليها من حيث بعدها الفنى باستخدام تشبيه حفرى: «إن المنجم الحقيقى هو الماضى البعيد. ستجد أنك تحب كل من عرفت، وترغب فى الكتابة عنهم، (ص ١٠٨).

وهو يصور تجربته الفكرية أو الذهنية، وهى التى تعود إلى مرحلة الشباب على الخصوص بطبيعة الحال، والتى ستعكس بصفة خاصة على أهم أعماله إطلاقاً، وهى الثلاثية، على أنها تجربة المواجهة بين الشرق والغرب، وهو يصف هذه التجربة بالضخامة: «عانيت بسبب ذلك تجربة ضخمة، (ص ١٠٦)، ويكرر استخدام كلمة «معاناة» مرتين

بعد ذلك فى نفس الصفحة، ويقول عن هذه التجربة إنها أتت بتغيرات  
«فى النفس وفى الروح وفى العقل»، «فكان من الضرورى أن تنعكس فى  
الرواية، (ص ١٠٦، ويقصد الثلاثية)، وهو يضع نفسه فى هذا الإطار  
فى صحبة توفيق الحكيم ويحيى حقى والطيب صالح، على اختلاف  
قوى عنهم، فهم يتحدثون حديث من ذهب إلى الغرب ومعه الشرق،  
بينما روايته هو «تمثل الذى وجد الغرب وهو فى الشرق» (١٠٦). وربما  
نلمح فى هذا التقرير إشارة إلى تميز تجربة نجيب محفوظ نوعياً، وهو  
يشير فى مكان آخر إلى أن الواقع الذى خبره من داخله خبرة دقيقة  
تفصيلية لم يكن قد وجد من يصفه من قبله، وهو يفسر أخذه بالشكل  
الواقعى فى الرواية وكأنه قد فرض عليه فرضاً، أو كأن التجربة هى  
التي فرضت شكل التعبير عنها، وهو ما أبعدته عن تيارات فنية أوربية،  
تلك التي أصبحت تهتم «باللاوعى وما وراء الواقع، بعد أن تعرض  
الأدب الغربى للواقع من قبل هذا فى مئات الأعمال، ثم انكفاً إلى  
الداخل، أما الواقع الذى عايشه نجيب محفوظ فلم يكن قد وجد بعد من  
يصفه. يقول فى نص هام: «بالنسبة لى، وللواقع الذى أعبر عنه، لم  
يكن قد عولج معالجة واقعية حتى بعد أن أقدم على استخدام الأساليب  
الأدبية الحديثة التي كنت أقرأ عنها وقتئذ. كيف أغوص إلى واقع لم  
يوصف فى ظاهره، ولم ترصد علاقاته.. [كانت هذه هى مهمته، كما  
يظهر من السياق] فى «خان الخليلي، ناس أحياء، يعيشون ويتألمون،  
ويترددون على المقاهى..» (ص ٧٩).

كانت هذه بعض العموميات، حول تصور نجيب لنوع خبرته.



ونأتى الآن إلى القسم الأول من أقسام خبراته، وهو المتصل بمعرفته بالبشر وبالواقع عموماً (وهذا التقسيم «تعسفى»، ومصدره الباحث وليس النص موضع الدراسة). ونقسم هذا القسم إلى موضوعات: الطفولة، الأصدقاء، الوظيفة، معرفة الواقع عامة والخبرة السياسية خاصة.

### الطفولة:

يهتم نجيب محفوظ بطفولته اهتماماً كبيراً، وقد سبق أن رأينا منذ قليل شواهد على هذا، ويخصص النص لها ثمانى صفحات من مجموع ١٥٠ صفحة. وقد رأيناه يؤكد أن طفولته كانت عادية وطبيعية (ص ٥٢)، ورأينا علاقته بأمه وأبيه، وهو يشير إلى تجربة حرمانه من الحياة مع إخوته، لفارق السن الكبير، وهنا نجد أنفسنا أمام نوع من المصدر السلبى لإنتاجه الفنى، فلأنه لم يعرف الأخوة الفعلية فإنه يكتب عنها: «كنت محروماً من الإحساس بالأخوة.. لهذا تلاحظ دائماً أننى أصور فى كثير من أعمالى علاقات أخوة بين أشقاء، وهذا نتيجة لحرمانى من هذه العلاقة. يبدو هذا فى الثلاثية، فى «بداية ونهاية»، فى «خان الخليلى»، لم أجرب هذه العلاقة فى الحياة الحقيقية. كنت دائماً أنظر إليها كشىء محرم أو مجهول. كنت أتمنى أن يكون لدى نفس العلاقات [التي] بين أصدقائى الأخوة، (ص ٤٥ - ٤٦). ولكن، فى المقابل، كان له أصدقاء كثيرون من الأطفال (ص ٥٠)، وسيستمر على صلة ببعضهم حين ينتقل مسكنه من الجمالية إلى العباسية، وهو فى سن الثانية عشرة. وربما كانت أهم المعالم فى الخبرة التى انطبع

بها نجيب محفوظ في طفولته هي: الحارة (ص ٤٦ - ٤٧)، والنساء اللاتي كن يترددن على أمه في بيتهم: «من الشخصيات التي لا أنساها أيضاً اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن بإعداد الأحذية، وأعمال السحر، كنت أرقبهم عندما يجئن إلى أمي، يجلسن معها، يتحدثن. من معالم طفولتي أيضاً الكتاب.. علمنا الشقاوة، ولكنه علمنا مبادئ الدين.. كان مختلطاً للجنسين»، وقد ذهب إليه في سن الرابعة (ص ٤٩)، والخروج إلى الآثار (ص ٤٩).

ويقول نجيب محفوظ إن طفولته تنعكس بشكل خاص في الثلاثية وفي «حكايات حارتنا»، فضلاً عن أعمال أخرى: «لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية إلى حد ما، وفي «حكايات حارتنا» بشكل أكبر» (ص ٥٢)، ولكنه يعدل من حكمه بعض الشيء: «حكايات حارتنا»، تقول إن السبب ارتباطها بالطفولة، ربما كان هذا صحيحاً، ولكن معظمها خلق يحدت» (ص ١٤٠). ويعود إلى الثلاثية ليؤكد صلتها بطفولته: «نعود إلى الثلاثية. إن مادتها يمكن القول إنها عاشت معي منذ الطفولة» (ص ١٠٥).

### الأصدقاء:

يبدو أن الصداقة تحتل مكانة هامة في حياة نجيب محفوظ، والشواهد على ذلك كثيرة (راجع مثلاً ص ٢٩ - ٣٠، ٣١، ٥٣، ٥٤، ٥٩، وخاصة ٥٥ و ٦٠) بل يكفي أن هذا الكتاب موضع الدراسة ما هو إلا ثمرة الصداقة بين مؤلفه ومحرره ونجيب محفوظ (راجع ص ٥٩)،

ولكن الذى يهمنى فى هذا المقام هو كيف كان الأصدقاء أو علاقات الصداقة من مصادر الإنتاج الفنى عند هذا الكاتب. لقد كانت أولى تأليفه، وهو فى عمر عشر سنوات، بسبب أحد أصدقائه، الذى رآه نجيب محفوظ يقرأ كتاباً، وكان رواية بوليسية عنوانها «ابن جونسون»، فاستعارها منه وقرأها، وأخذ يؤلف على طريقة إعادة كتابة ما يقرأ من الروايات بعد ذلك (ص ٦٠ - ٦١)، مع إضافة أشياء من عنده: «مع ملاحظة الإضافات التى أضيفها من حياتى، من علاقاتى وخناقاتى مع الأصدقاء». وربما كان أهم من أثر فيه من أصدقاء هم أولئك الذين تعرف إليهم فى مرحلة الصبا، بعد انتقال مسكنه إلى العباسية. يقول عنهم: «كان أصدقاء العباسية مجموعة متناقضة، فيها كل نوعيات البشرية، من أسماها إلى أدناها، فيهم ناس تقلدوا أكبر المناصب المهنية.. ومنهم بلطجية وبرمجية ومنهم فتوات. والعلاقة بيننا كانت حميدة، حتى الشرير منهم يمارس شره بعيداً عنا. كانوا أكثر من مجموعة، لكننى كنت صديقاً لكل. كلهم شخصيات لا تنسى، (ص ٥٣). وعلق محرر الكتاب، جمال الغيطانى، قائلاً: «استوحى أديبنا الكبير شخصيات عديدة من أصدقاء العباسية فى رواياته، ولكننى أشير إلى عمل واحد، كتب فيه عن بعضهم بشكل مباشر، أقصد «المرايا» (ص ٥٤). ويفصل نجيب محفوظ طويلاً بشأن صديق لم يذكر اسمه من «شلة» العباسية (ص ٥٤ - ٥٥)، عرف بفضل زقاق المدق ويقول: «شخصيته وتجاربه فتحت لى عوالم عديدة، كتبت عنها العديد من المرات، وهى موزعة فى كثير من الروايات» (ص ٥٥)، وتهمنى

الإشارة فى هذا النص إلى معنى «إعادة الاستلهام، وتعدد الأعمال الفنية التى تستلهم فيها نفس الشخصية الواقعية.

### **الوظيفة :**

أحب نجيب محفوظ وظيفته (ص ١٤١)، واستثمرها أنجح استثمار فى رواياته، حيث كان «يتعامل يومياً مع العديد من الناس ونماذج لا حصر لها» (١٤١). وهو يخص بالذكر المرحلة التى عمل خلالها فى وزارة الأوقاف حيث مرت عليه شخصيات من نوعيات مختلفة، وفى مشروع «القرض الحسن، على الأخص: «كانت النساء يجئن ليرهن الحلى والمصاغ، طوال النهار أتحدث وأرغى مع النساء القادمات من الحوارى والأحياء الشعبية» (ص ١٤٢). أما عن زملاء فإنه يقول صراحة: «استوحيت الكثير من الموظفين» (ص ١٤٢)، ويقرر انتشار الفساد بأنواعه فى الجهاز الإدارى فى فترة الأربعينيات (ص ١٤١ - ١٤٢)، (ويشير محرر الكتاب إلى عدد من شخصيات «المرايا» من الموظفين زملاء نجيب محفوظ، ص ١٤٢ - ١٤٣).

### **معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة:**

تيسرت لنديب محفوظ معرفة مبكرة بشتى طبقات المجتمع، منذ أن كان طفلاً، وفى إطار الحى الذى ولد فيه، حى الجمالية، وفى داخل «الحارة» التى كانت الوحدة الأساسية فى تقسيم أحياء القاهرة القديمة: كانت الحارة فى ذلك الوقت عالماً غريباً، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصرى. تجد مثلاً ربيعاً يسكنه أناساً بسطاء.. وأمام



الربع مباشرة تجد بيتاً صغيراً.. ثم تجد بيوت أعيان كبار.. وبيوت قديمة أصحابها تجار.. كنت تجد أغنى فئات المجتمع ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء، (ص ٤٧). وقد بدأ معرفة القاهرة من خلال مصاحبته والدته في العادة، ومع رب الأسرة أحياناً (ص ٤٩)، وهو لا يزال طفلاً، ثم عرفها مع أصدقائه في صباه، ويذكر أحدهم على الخصوص، هو ذلك الذى عرفه إلى زقاق المدق، وعنه يقول: «الحقيقة أنه هو الذى عرفنا الطريق إلى أنحاء القاهرة، (ص ٥٥). وبصفة عامة فإن نجيب محفوظ يعترف بفضل المصدر الواقعى فى إنشاء شخصياته، ويقول مثلاً: «إن تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية». ولكن الخبرة الواقعية لها حدود بعد كل شىء، فهى لا تكفى بذاتها لخلق الشخصيات وإيجاد التفاعلات، بل لعل محصولها، مأخوذاً بذاته، أن يكون بغير ذى بال: «إذ التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جداً». ويقابل نجيب محفوظ ما بين المعرفة الواقعية وبين دور الخلق الفنى مقابلة قوية حاسمة: «أحياناً يخيل إليك أنك تعرف كل شىء عن شخص معين، وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئاً. لكن عندما يتعلق الأمر بالخلق.. توجد شخصيات مختلفة وجديدة، (ص ١٤٠).

ونأتى إلى خبرته السياسية بوجه خاص (ومن المفهوم أن المقصود بها على الأخص هو خبرته فى الطفولة والصبا والشباب).. وهى تبدأ، هى الأخرى، منذ الطفولة، من داخل البيت أولاً، حيث كانت صلة البيت بالحياة العامة ذات صبغة سياسية (ص ٥١)، وحيث كان الأب

يتحدث دائماً عن السياسة، وبحماس شديد، ومن هنا فإن منزل العائلة كان مدخله الأول إلى السياسة، خاصة وأن الأم نفسها كان لها موقفها السياسي: «دخلت السياسة حياتي منذ الطفولة، عندما كنت أرى المظاهرات في ميدان بيت القاضي. في المنزل، كان الوالد والوالدة متعاطفين مع الوفد، وإذا ذكر اسم سعد زغلول، فإنه يذكر باحترام وتقديس، (ص ١١١). ونلاحظ أن اهتمام الأب لم ينحصر في الالتزام بالموقف الوفدي، بل كان هذا الاهتمام جزءاً من انطوائه تحت لواء التيار الوطني بوجه أعم، حيث كان يتحدث عن سعد زغلول وعن محمد فريد وعن مصطفى كامل زعيمى الحزب الوطنى من قبل الوفد (ص ٥٠). وفي البيت أيضاً عرف القوى المتصارعة على الساحة: الوفد والسراى والإنجليز (ص ٥٠)، وفي سن السابعة لاحظت السياسة أمامه لعبة دموية، حيث رأى ضرب الرصاص من نافذة في منزلهم، كما شاهد سقوط الموتى والجرحى (ص ٥٢). ويعود نجيب محفوظ إلى «مظاهرات النساء من بنات البلد، مرة ومرتين: في الأولى، وبينما كان في زيارته الأولى مع محرر الكتاب إلى دار «أخبار اليوم»، عندما التقى مع الصحفي الأستاذ مصطفى أمين لأول مرة، كان هذا الأخير يريه صوراً نادرة لأحداث ثورة ١٩١٩، ويقول جمال الغيطانى: «واستغرق كاتبنا الكبير [أى نجيب محفوظ] في الرؤية، صور المظاهرات، أصحاب الجلابيب، حفاة الأقدام.. مظاهرات النساء، نساء يرتدين الملاءات اللف، والحبرات، الرجال يحفون بهن، (ص ٤٣)، ونساء الحبرات ينتمين بالطبع إلى الطبقة المتوسطة وما فوقها، وإذا بنجيب

محفوظ يسأل مصنفه وكأنه ينبغي على نحو لطيف إلى الأهم: «هل رأيت مظاهرات النساء الشعبيات بالملاءات اللف؟» (ص ٤٤). فمن الواضح أن هذه الخبرة تلح عليه كثيراً فليس من العجيب أن يعود إليها ويصرح: «ما أذكره ويهزني حتى الآن هو مظاهرات النساء في ميدان بيت القاضي وشوارع الجمالية. كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وخروج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحوارى والأزفة. لقد رأيتهن بعيني، وكان شيئاً لا مثيل له. في صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات، ويقولون: المرأة المصرية. امرأة مصرية مين؟ أنا شفت آلاف النساء في الجمالية فوق عربات الكارو.. نساء الحوارى، (ص ١١١).

رأينا نجيب محفوظ يقول: «ما أكثر ما رأيت: من المظاهرات (ص ١٧)، و«رأيت كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضي، (ص ٤٧)، ولكنه يقول أيضاً: «اشتركت في جميع المظاهرات التي جرت» (ص ١١٤)، ويحكي بالتفصيل حكاية مظاهرة في شارع محمد علي كاد يفقد فيها حياته، لولا سرعته في الجري وعون امرأة أطلت فجأة من إحدى الشرفات (ص ١١٤ - ١١٥)، ولنتذكر مرة أخرى أن سنة تدور حول السابعة أيام ثورة ١٩١٩. لقد كانت هذه الأحداث ذات خطورة عظيمة في وعيه، ويعبر عن هذا بأقوى تعبير وأوجزه: «يمكن القول إن أكبر شيء هز الأمن الطفولي هو ثورة ١٩١٩. شقنا الإنجليز، وسمعنا ضرب الرصاص وشفث الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضي، (ص ٥٢).

كان كل الوطنيين وفديين أيام ثورة ١٩١٩، وكان نجيب محفوظ كذلك، وسيستمر وفدياً من بعدها. يشير إلى هذا الكاتب مصطفى أمين: «موقف أخبار اليوم كان ضد مصطفى النحاس وأنت معروف بوفديتك» (ص ٤٢). ويقول هو نفسه: «كان الوفد هو حزب الأمة بلا جدال، وكان من يقول إنه ليس وفدياً يبدو في نظرنا كأنه كافر. كان الوفد يعبر عن القضية الوطنية والاجتماعية. كان أول انقلاب على الدستور مصيبة، بعده كنت أمشي أكلم نفسي من الضيق والقهر» (١١٥). وتحتل شخصية سعد زغول مكاناً متميزاً في «نجيب محفوظ يتذكر» حيث تتعدد الإشارات إليه، وهي تتركز ما بين صفحات ١١١ - ١١٩. وقد كان اسمه موضع «احترام وتقديس»، حتى إنه: «عندما بدأت أقرأ الصحف، كنت أجرى بعيني على السطور حتى أجد اسم الزعيم فأتوقف عنده» (ص ١١١). وهو لم ير الزعيم بعينه، ولكنه شارك في جنازته: «من المشاهد التي لن أنساها جنازة سعد زغول» (ص ١١٦). ويصرح تصريحاً في التلفزيون في عصر جمال عبدالناصر: «إن أحب زعيم إلى نفسي هو سعد زغول» (ص ١١٨)، ويعود إلى استخدام كلمة «الحب» مرتين: «كان سعد محبوباً إلى درجة غريبة» (ص ١١٦)، «هذا الحب كان مدرسة للوطنية» (ص ١١٧). فيكون نجيب محفوظ قد دخل عدة مدارس للوطنية: مدرسة بيتهم حيث أبوه وأمه مجتمعان على حد الوفد والوطنية، ومدرسة حب سعد زغول هذه، وهو يضيف مدرسة «ثالثة: ما زرع في أرواحنا الوطنية، وعلمنا أصولها، هم المدرسون، خاصة أولئك المعممون من أساتذة اللغة العربية. كانوا يتوقفون خلال الحصص عن الدروس ويبدءون أحاديثهم عن الوطنية» (ص ١١١).



ويحدد نجيب محفوظ موقفه من التيارات والقوى السياسية غير الوفد: فهو «لم يتعاطف أبداً، مع حزب مصر الفتاة، الذى رأى أن زعيمه كان انتهازياً (ص ١١٨)، وأما الذين كرهتهم منذ البداية فهم الإخوان المسلمون» (ص ١١٨)، وعاداهم لمنافستهم للوفد، ويعبر تعبيراً انفعالياً قوياً عن ازوراره عنهم: «لم أكن أطيق هذه السيرة أبداً، (ص ١١٩)، ويشير إليهم بتسمية «أصحاب الذقون» (ص ٢٨). أما «ثورة سنة ١٩٥٢»، فإنه لم يرفضها، ولم يكتب أى عمل ضدها (ص ١١٧)، وخيل إليه حين قامت أن مبادئها هى مبادئ الجناح اليسارى للوفد الذى كانت أفكاره تتناسب مع ميول نجيب محفوظ، فرحب بها عند قيامها (ص ١١٥). وهو يشير إلى معالجته لمسائل سياسية فى الستينيات، يسميها «موضوعات حساسة جداً، فى روايتى «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل»، وفى قصة «الخوف» (ص ١١٧).

فى ختام هذا التناول لتجربة نجيب محفوظ السياسية، كما تظهر من خلال نصنا، نجد أن أهم نصوصه فى هذا الصدد، والذى يبرر الطول النسبى لذلك التناول، هو النص الذى يقرر وجود السياسة كمصدر من مصادر إنتاجه الفنى ككل: «فى جميع ما أكتب ستجد السياسة. من الممكن أن تجد قصة خيالية من الحب أو [من] أى شىء، إلا السياسة، لأنها محور تفكيرنا. الصراع السياسى موجود، حتى فى «أولاد حارتنا»، التى يمكن أن تصفها بأنها رواية ميتافيزيقية، ستجد الصراع على الوقف» (ص ١١٧).

وهذه الكلمات الأخيرة تنبئنا إلى ضرورة فهم لفظ «السياسة» هنا بأعم معانيه وبأقواها معاً، أى معنى الصراع على السلطة، ومع إضافة البعد الاجتماعى إليها (راجع ص ٨) . ولكن نجيب محفوظ يقول قولاً قد يبدو مختلفاً بعض الشيء عما يثبته مطلع هذا النص الذى أتينا عليه، وذلك حين يقول فى موضع آخر: «لعبت المرأة فى حياتى دوراً كبيراً، إن لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها» (ص ١٤٩) . وربما تكمن وسيلة ورفع هذا الاختلاف الظاهرى فى الإشارة إلى أن النص الأول يتحدث عن «الأعمال»، بينما يتحدث الثانى عن «الحياة»، وفى كلتا الحالتين نجد تأثير السياسة قوياً ومسيطرًا.

### خبرات مع المرأة:

قد يكون الحب عند الرجل هو المرأة، ولكن المرأة ليست الحب وحسب، أو قل إن الحب لا يغطى كل مفهوم المرأة عند نجيب محفوظ. فالمرأة هى النصف الآخر فى الحب، وفى الحياة الاجتماعية كذلك، وهى أيضاً المنبع الحيوى والراعية، وهى أخيراً نوع من السربل ومصدر للقيم. ونرى نجيب محفوظ يميز بين الكلام عن المرأة والكلام عن الحب، ثم لا يجعل الحب مساوياً على الدقة للمرأة. ففى أهم نصوصه عن المرأة فى الكتاب موضع الدراسة يقول كما رأينا للتو: «الحقيقة أن المرأة فى حياتى وأدبى شىء واحد. لعبت المرأة فى حياتى دوراً كبيراً، إن لم يكن ميل السياسة فهو يفوقها» (ص ١٤٩) ، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الأنثوى: أولها «أثر الوالدة فى التربية،

ونوع الثقافة التى منحتها لى،، ثم تجربة الحب الأول والأكبر فى حياته، ثم تجارب سريعة مع عدد كبير من النساء والفتيات، نماذج عجيبة وغريبة، ظهرت فيما بعد فى أعمالى كلها،، ثم زواجه أخيراً (ص ١٤٩) . فالمرأة إذن ليست وحسب . ولكن الحب أيضاً ليس هو المرأة وحسب: ففى نص طريف يجعل نجيب محفوظ مفهوم الحب أعم من مفهوم المرأة، ويذهب بولائه الأول إلى الحب عامة وليس إلى حب المرأة على الخصوص: «كتبت الكثير من أعمالى تحت تأثير حالة حب، ليس من الضرورى وأنا أعيش التجربة، لكن بعد مرورها . وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب . ولما كان حب المرأة ليس متاحاً دائماً، فقد كان حب أى شىء [يحل] محل حب المرأة» (ص ١٤٩) ولكنه لا يوضح معنى ما يقصده بهذه الكلمات الأخيرة وليس من اليسير محاولة استكناه ما يقصد، فنقف عند هذا الحد .

لقد تحدثنا من قبل عن تأثير أمه فى تكوينه العام، وهو يتحدث عن زواجه المتأخر، وبينما كان يخشى أن يحطم الزواج حياته الأدبية، إذ يرى أن «حياتى الزوجية قد ساعدتنى، وليس العكس» (ص ١٥٠) . ولا يشير الكتاب أى إشارة إلى تجاربه الغرامية الكثيرة السريعة، ولكنه يعود مرة ومرات إلى حبه الأول والأكبر، الذى ستبدو آثاره، كما يقول، فى تجربة «كمال عبدالجواد» فى الثلاثية وحبه «العايدة شداد» (ص ٥٨)، والذى يرق وجه نجيب محفوظ عند الحديث عنه (ص ٢٣) . هذا الحب (الذى كان «التجربة العظمى فى حياته حتى الآن»، كما يقول جمال الغيطانى (ص ٢٣) وراجع حوله ص ٢٣، ٩٨، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦)،

يصفه نجيب محفوظ بقوله: «العباسية عرفت أول حب لى من نوعه . كانت تجربة مجردة من العلاقات [أى من الاتصال الشخصى] نظراً لفوارق السن، والطبقة . من هنا لم تعرف هذه العلاقة أى شكل من التواصل، وربما لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثيراً مما أضفيتها عليها، (ص ٥٨) . لقد كان إذن حباً من طرف واحد، على ما يبدو، هو حالة حب الحب من خلال طرف ثالث هو المحبوبة، فنكون إذن بإزاء «إبداع غرامى، مقابل لحالة الخلق الفنى . ويشير نجيب محفوظ على الخصوص إلى انجذابه إلى وجه تلك المحبوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم (ص ١٤٣) . يقول فى نص من «المرايا»، ومن فصل «صفاء الكاتب»، ألحقه المحرر بكلام نجيب محفوظ بما يدل على صلته المباشرة بغرامه الأكبر: «وبمجرد أن وقعت عيناه على وجه الفتاة عانقت سراً من أسرار الحياة المتفجرة، (ص ١٤٤) ، وتمثل ذلك الحب فى صورة قوة طاغية متسلطة لا تقنع بأقل من التهام الروح والجسد . قذف بى فى جحيم الألم، وصهرنى، وخلق منى معدناً جديداً توافاً إلى الوجود، ينجذب إلى كل جميل وحقيقى فيه، . «وبنى الحب، بعد اختفاء خالقه، ما لا يقل عن عشرة أعوام، مشتعلأ كجنون لا علاج له، ثم استكن على مدى العمر فى أعماقى كقوة خامدة، ربما حركتها نغمة أو منظر أو ذكرى، فتدب فيها حياة هادئة مؤقتة تقطع بأنه لم يدركه الفناء بعد، (ص ١٤٦) . ويفسر هذا الفصل نفسه وظيفة هذا الحب فى حياة نجيب محفوظ بأنه ألقى فيها كمثير، كأنه «شفرة» تشير إلى شىء، وكأن عليه أن يحل رموزها للوصول إليه (ص ١٤٦) .



ولكن المرأة قوة اجتماعية ضخمة أيضاً، ووجود موضوعي أمام الرجل وفي تجربة الحياة، ومن هذه الناحية فإن نجيب محفوظ قد خبر الكثير عن النساء خلال حياته وبدءاً من طفولته، كما سبق وأشرنا إلى ذلك. ولا شك أن اهتمامه بمظاهرات نساء الحواري والأزقة، (ص ١١١) هو مظهر من مظاهر انتباهه إلى المرأة كقوة اجتماعية، أضف إلى هذا خبرته بالفتوات من النساء، وبالمعلمات، منهن في الأحياء الشعبية (١٢٦). وقد أشرنا إلى استمتاعه بالحديث مع النساء القاديات لرهن حيلهن في مشروع القرض الحسن (ص ١٤٢). ويقول برنة فيها شيء من المفاخرة بمعرفة الواقع من داخله وبصفة أصلية: «عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعاشة المباشرة. يكفي جلوسي أمام بيتنا في الجمالية. كن يجئن إلى أمي، إحداهن تبيع الفراخ، أخرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واطبن على زيارتنا في العباسية. كنت أصغي إليهن في أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لها الأخبار، وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيما بعد، (ص ١٤٧ - ١٤٨). وإذا كان قد عبر في رواياته عن كثير من المنحرفات، فلأنهن جزء من الواقع، بل إنه يعتبر رواياته حشمة بالنسبة للواقع،: «أعرف عن الواقع الاجتماعي حقائق مخيفة. ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدي إلى الحقيقة بالضبط.. الحياة الاجتماعية التحتية مرعبة. لماذا نتجاهلها؟» (ص ١٤٧). ونلاحظ أخيراً أن نجيب محفوظ يقصر حديثه عن خبرته بمعرفة أحوال النساء على نساء المدينة، وليس نساء الريف.

ونختم هذا القسم من الخبرة الإنسانية لنجيب محفوظ، والتي ستصبح من بعد مادة يعمل عليها خياله وقدرته التشكيلية، بملاحظة نعتبرها ذات أهمية، وهي جديرة بالفنان الباحث عن معرفة البشر، ألا وهي ما يمكن أن نسميه «موقف الحياد النسبي للفنان»، وهو في غمار علاقاته الإنسانية، إن مشاركة فاعلة وإن ملاحظة من الخارج وحسب. ونقصد بها، على التعميم، أن الفنان يجاهد لوعيه بقدر من المسافة المناسبة تبعده، أي وعيه الفنى، عن أن يغمر تماماً وكله في خبرات الفنان من حيث هو إنسان فاعل، فكأنه إنسان ذو مواقف، ومواقف خاصة وذو اختيار في علاقة القبول والنفور وغيرها، ولكنه أيضاً، ومن ناحية مختلفة بعض الشيء، الفنان الذى يراقب كل شيء ويتمثل كل شيء بنوع من موقف الملاحظة الموضوعية. وقد بدا لنا أن هذا ينطبق على حالة نجيب محفوظ من عدد من الملاحظات الجانبية فى نصنا، ولكنها ذات دلالة، أهمها اثنتان: الأولى أنه فى نفس الوقت الذى يقول فيه عن أصدقاء العباسية إنه كانت تتمثل فيهم «كل نوعيات البشرية، من أسماها إلى أدناها»، إلا أنه يقول أيضاً: «لكننى كنت صديقاً لكل. كلهم شخصيات لا تنسى» (ص ٥٣). ونرى أن الذى يتكلم هنا ليس نجيب محفوظ الإنسان الفاعل المختار بل هو «مختار» فيه، وهو الذى يظهر خاصة فى الجملة الثانية. (قارن أيضاً إشارته إلى اهتمامه بمعرفة الإنسان فى كامل أبعاده، (ص ١٠٨)، وكذلك قوله فى نفس الصفحة: «ستجد أنك تحب كل من عرفت، وترغب فى الكتابة عنهم»). الملاحظة الثانية هى التى نجدها فى قوله عن الباشوات: «لم

أعرف الباشوات إلا فى ندوة توفيق الحكيم بعد ثورة يوليو. كنت أجلس عند حافة المقعد، انظر إليهم من بعيد، (ص ٣٣).

### خبرة المكان :

لسنا هنا فى مجال خبرة وحسب، بل وانجذاب حقيقى فى بعض الأحيان ومعرفة حميمة فى بعض آخر. وإذا كان هناك من الأدباء من يدور أدبهم فى فلك الزمان كمقولة مركزية، مثل بروسى الفرنسى الذى يرد اسمه كثيراً كما رأينا فى «نجيب محفوظ يتذكر»، فإن المكان قد يبدو هو المقولة المركزية فى أدب نجيب محفوظ بوجه عام، أو فى أهم إنتاجه على الأقل، وهو ما يظهر، على نحو مباشر، من العناوين المكانية لكثير من رواياته، مثل: «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بين القصرين»، «قصر الشوق»، «السكرية»، «حكايات حارتنا»، «أولاد حارتنا».. يقول جمال الغيطانى محرر هذه السيرة مشيراً إلى أهمية المكان عند شخص المؤلف وفى أدبه على السواء «لم أر إنساناً ارتبط بمكان نشأته الأولى مثل نجيب محفوظ. عاش فى الجمالية إثني عشر عاماً، هى الأعوام الأولى من عمره، ثم انتقل إلى العباسية، لكنه ظل مشدوداً إلى الحوارى والأزقة والأقبية، إلى الحسين، إلى الجمالية، إلى الناس الذين عرفهم وعرفوه. ثم كان المكان محورياً لأهم وأعظم أعماله الأدبية، (ص ٨٠). وقد أحسن هذا التقرير حين أشار إلى «الناس» ضمن مكونات عامل «المكان»، فالمكان المقصود إنما هو مكان، وليس مجرد موضع هندسى. ولكننا نذهب إلى أبعد من هذا،

ونشير إلى أن غرام نجيب محفوظ إنما يتجه في المحل الأول إلى «القديم»، وصحيح أن هذا القديم يتمثل أظهر ما يتمثل في الأمكنة، ولكنه زمانى ومكانى معاً، ويتحدث محرر السيرة عن زيارة نجيب محفوظ إلى مكان بقايا مقهى الفيشاوى، ويقول إن الزيارة أثارت «حنينه إلى الزمن القديم»، فهذا يجتمع المكان والزمان، ويكون المكان وسيلة لاستدعاء الزمان الماضى (ص ١٧)، وما التعلق بالمكان إلا نتيجة أنه هو الذى يبقى ويدوم، نسبياً، فى مقابل الزمان الذى يفلت فى كل لحظة ويتحول على الفور إلى ماض تولى. يقول نجيب محفوظ: «التجربة الحية المكتملة التى عشتها.. تتمثل فى القديم.. باعتباره المأوى الخاص بك، لأنك عايشته وفهمته» (ص ١٠٧). بل إنه يسمى هذا القديم باسمه: عصر الطفولة: «يركن الإنسان إلى طفولته، إلى العمر الذى انقضى. من هنا قد أكون أجبت عن سؤالك حول حنينى إلى الحارة، ومصادر رواية الحرافيش، والقدرة على استعادة واقع انقضى.. يخيّل إلى أن الإنسان كلما تقدم فى العمر يتذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان يخيّل إليه أنها اندثرت» (ص ١٠٧).

تدور أحداث معظم إنتاج نجيب محفوظ فى القاهرة، وفى القاهرة القديمة خاصة، وفى حي الجمالية وما حوله خصوصاً، وفى الحارة على وجه أخص. وإذا كان هناك مكانان يتردد ذكرهما فى كلام نجيب محفوظ أكثر من غيرهما، فهما حي الجمالية وموقع الحارة، ولكننا نشير إلى أماكن يرد ذكرهما فى «نجيب محفوظ يتذكر»، فنحدث على الترتيب عن: الجمالية، الحارة، المقهى، روض الفرج، وذلك باعتبارها من المصادر العامة للإبداع الفنى عند هذا المؤلف.



«الجمالية» (نسبة إلى بدر الدين الجمالى، «أمير الجيوش» والقائد المشهور فى العصر الفاطمى وبانى أهم أسوار القاهرة) هى الحى الذى ولد فيه ونشأ نجيب محفوظ وبقي فى إطاره حتى سن الثانية عشرة. يقول جمال الغيطانى: «غاصت الأعوام الاثنا عشرة التى قضاهـا نجيب محفوظ فى الجمالية إلى أعماقه، وانعكست بقوة فى عالمه الروائى، (ص ١٩، ولاحظ ارتباط المكان بالزمان). وقد ظل يهفو إليها دائماً: المكان الذى بقيت مشدوداً إليه، أتطلع دائماً هو منطقة الجمالية، (ص ٥٢). لم أنس الجمالية. حنينى إليها ظل قوياً. دائماً كنت أشعر بالرغبة فى العودة إلى الجمالية، إلى أصدقائى هناك، (ص ٥٤، ولاحظ إضافة العنصر الإنسانى ممثلاً فى الأصدقاء، والمقصود هنا أصدقاء الصبا). كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حد له، (ص ٥٦، والإشارة المباشرة هنا إلى «منطقة الحسين»، ولكنه يشير إلى الجمالية، بعد ذلك بسطور قليلة، وكأنه يتحدث عن مقصود واحد)، يقول هذا فترة رجولته، وكان يتحدث من قبل عن «استمتاعه بالمنطقة»، «سيراً على الأقدام من بوابة الفتوح فشارع المعز لدين الله الفاطمى حتى الغورية»، فى فترة الصبا والشباب المبكر (ص ٥٤). يقول محرر السيرة: «لم ينقطع عن الجمالية. ظل حنينه إلى القاهرة القديمة قوياً جارفاً، وأصبح هذا العالم وتلك الحوارى العتيقة، بمثابة القلب لكل أعماقه، واستطاع أن يعكس روحها بقوة وصدق، (ص ١٨). وقد عاد نجيب محفوظ إلى جوار الجمالية كموظف، فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات» (ص ٥٧)، وكان يرمى من وراء ذلك إلى أهداف

فنية، حيث كان مقره الجديد في مكتبة الغورى بعيداً عن سيطرة رؤساء الإدارات في المقر المركزي لوزارة الأوقاف، فأتاح له هذا قدراً من حرية الحركة: «كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى في النهار، حيث المقهى العريق شبه خالٍ، أدخن النارجيلة، أفكر وأتأمل. كنت أمشي في الغورية أيضاً. لقد انعكست هذه المنطقة في أعمالي» (ص ٥٧). ويقول معبراً مباشرة عن كون الجمالية مصدراً من مصادر إنتاجه الفني: «كان بينى وبين المنطقة والناس هناك، والآثار، علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة، لم يكن ممكناً الراحة منها فيما بعد إلا بالكتابة عنها» (ص ٥٥). ويقول تفصيلاً مشيراً إلى ما يسمى بالإلهام: «أحياناً يشكو الإنسان بعض جفاف في النفس.. عندما أمر في الجمالية تنثال على الخيالات. أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة، أثناء تدخلي في النرجيلة. يخيّل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين، يكون نقطة الانطلاق للمشاعر والأحاسيس» (ص ٥٦). هذا المكان منطقة الجمالية في حالة نجيب محفوظ، وقد يكون الريف أو غيره في حالة آخرين، ويمكن اعتباره مصدراً دائماً للطاقة الفنية: «نعم، لا بد للأديب من شيء ما، يشع ويلهم» (ص ٥٦). ونلاحظ أخيراً أن استخدام تعبير «الجمالية» يكون محاطاً دائماً في نصنا بهالة انفعالية قوية، بينما تعبير «منطقة الحسين» أحياناً ما يأتي في سياق محايد بعض الشيء، وأحياناً ما يساوي نجيب محفوظ ومحرر السيرة على السواء ما بين «منطقة الحسين» و«الجمالية»، أو كأن الأولى أعم من

الثانية وتحتويها وتحتوي غيرها (زقاق المدق، خان الخليلي، الغورية...) .

ومن المفهوم أن المهم هنا هو الإشارة العامة، ولا تهم التحديدات الإدارية الدقيقة. وأحياناً ما يستخدم النص تعبير «الحسين»، وحسب، أو «أهالي الحسين» (راجع بصفة بصفة عامة: ص ١٠، ١٨، ٥٢، ٥٦، ١٢٧ و ١٥٣). وربما تكون هناك في النص كله إشارة واحدة أو اثنتين إلى «مسجد الحسين» (راجع الحديث عن مدرسته الابتدائية، «التي كانت مواجهة لمسجد الحسين»، ص ٥٢)، حين يقول عن عناصر أنشطته الاستمتاعية في المنطقة بدءاً من فترة الشباب المبكر فطالماً: «كانت كل سهراتنا في منطقة الحسين. كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حد له، وتبلغ سهراتنا أجمل لياليها في رمضان. كنا نمضي إلى [مسجد] الحسين لنسمع الشيخ على محمود، ونقضي [بعد ذلك] الليل كله حتى الصباح. كان ذلك أثناء دراستي، ثم أثناء وظيفتي. تعرف أنني لم أنقطع عن منطقة الحسين حتى أوائل السبعينيات» (ص ٥٦). وربما كانت هذه الإشارة إلى المسجد والاستماع إلى تلاوة القرآن هي إحدى الإشارات النادرة جداً إلى جانب التكوين الديني في ثقافة نجيب محفوظ (راجع ص ٤٩: «الكتاب.. علمنا مبادئ الدين»، ص ٥١: «الثقافة الوحيدة في البيت ذات طابع ديني»، ص ٥٣: «كان الخيط الثقافي الوحيد في الأسرة هو الدين»، والمقصود في كل ما سبق خبراته وهو طفل، وقارن حديثه عن ابنته أم كلثوم: «عرفت مصادفة أنها تصلي»، (ص ٤٨).

الوحدة الأساسية في أحياء القاهرة القديمة كانت هي الحارة، وهي الطريق المرصوف الذي تقوم على جانبيه المنازل. وقد رأينا من قبل كيف كانت الحارة في طفولة نجيب محفوظ تجمع على جانبيها مستويات اجتماعية شديدة التفاوت أحياناً من حيث الثراء والمكانة (راجع ص ١٦ و ١٩، ٤٦ - ٤٧). وقد خصص جمال الغيطاني في النص موضوع الدراسة صفحات نافذة (ص ١٩ - ٢٢) للحديث عن الحارة في أيام نجيب محفوظ وفي أعماله، فنحيل إليها. أما نجيب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة في أعماله من حيث هي مصدر لإنتاجه الفني: «إن ما يحركني حقيقة عالم الحارة. هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي، أو خيالي، أو فترة من التاريخ، ولكن عالمي الأثير هو الحارة. أصبحت الحارة خلفية لمعظم أعمالى، حتى أعيش في المنطقة التي أحبها» (ص ٥٧). أما الخلاء الذي يظهر على حدود عالم الحارة في بعض روايات نجيب محفوظ، فإنه استوحاه من العباسية، التي كانت تمس حدود الصحراء (ص ٥٧). أما الحارة التي تظهر في الثلاثية وفي إنتاج فترة نجيب محفوظ الواقعية فإنها تعبر تعبيراً دقيقاً عن الحارة الفعلية في أيام طفولته وصباه (ص ٢١)، مع بعض التصرف الفني بطبيعة الحال (راجع مثلاً ص ١٣ - ١٤، حول موقع بيت أسرة أحمد عبدالجواد في الثلاثية). وترتبط بالحارة شخصيات تقليدية، مثل الفتوة والمؤذن وشيخ الحارة، (ص ١٢٦)، وأهمها في المرحلة الرمزية لنجيب محفوظ هي الفتوة (حول هذه الشخصية راجع ص ٤٧، ١٢٠ - ١٢٦).



ونأتى الآن إلى المقهى . يعبر نجيب محفوظ عن تعلقه الشديد بالجلوس فى المقهى ، ويعدد النص المقاهى التى أثرها نجيب محفوظ على فترات مختلفة من حياته (راجع ص ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ١٢٦ - ١٢٧) ، ولكن الذى يهمنا هنا هو كيف كان المقهى من مصادر الإنتاج الفنى عند هذا الفنان ؟ يقول : «المقهى يلعب دوراً كبيراً فى رواياتى» (ص ١٢٦) ، ويحدد : «كان جلوسى بمقهى الفيشاوى يوحى لى بالتفكير . كل نفس «شيشة» كان يطلع بمنظر . كان خيالى يصبح نشيطاً جداً أثناء تدخين الشيشة» ، ص ١٢٧ ، (راجع ص ١٧) . ويحتل هذا المقهى المذكور مكانة أثيرة فى النص فيتكرر اسمه كثيراً (مثلاً ص ١٧ ، ١٨ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ١٢٦ - ١٢٧) ، وكان يقع بالقرب من مسجد الحسين . إن عالم المقهى عند نجيب محفوظ هو «محور الصداقة» (ص ١٢٦) ، و«عالم من الأنس» ، ملتقى الأصحاب» (ص ١٢٧) ، وهو الموضع الحميم الذى ينبت الشعور بالألفة والاطمئنان ، وهو بهذا كله خلفية إيجابية لاستثارة الخيال والأفكار .

وربما وجبت أخيراً كلمة سريعة عن مكان أخير وجد نجيب محفوظ أنه يجب عليه أن يشير إليه ، وهو حى الفرق المسرحية والغنائية فى العشرينيات وما بعدها فى «روض الفرج» قرب الساحل الشرقى للنيل شمال القاهرة . يقول : «نعم ، يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة فى عدد كبير من أعمالى» (ص ١٣٢) . ولكنه مكان محايد ، ولا يرتبط به نجيب محفوظ بعلاقات وجدانية قوية ، وهو حال الجمالية والحارة والمقهى .

### (ج) مصادر الإنتاج الخاصة:

نتناول فى هذا القسم مصادر بعض المؤلفات المعينة التى اهتم نجيب محفوظ بالإشارة إلى أصول موضوعاتها أو شخصياتها. هذه الروايات هى «زقاق المدق»، و«الثلاثية»، و«اللص والكلاب»، و«المرايا»، و«حكايات حارتنا»، و«الكرنك»، و«الحرافيش»، إلى جوار عدد محدود جداً من القصص القصيرة.

يقول جمال الغيطانى: إن نجيب محفوظ استوحى موضوع «زقاق المدق»، التى هى «من أجمل رواياته»، من هذا الزقاق الضيق، الذى لا يزيد طوله عن اثنى عشر متراً وعرضه خمسة أمتار (ص ١١)، ومن أهم معالمه المقهى الذى عرفه عليه صديق من أيام الصبا كانت ملامح شخصيته فريدة فى بابها (ص ٥٥)، واستمر نجيب محفوظ يتردد عليه من بعد ذلك. «فى لحظة ما ولدت فكرة «زقاق المدق»، وفى أيام بعينها». «فى نفس هذا المكان تكونت الرواية، منظرًا فى إثر منظر، وحدثًا إثر حدث» (ص ١٢)، ولا تزال معالم كثيرة تتحدث عنها الرواية قائمة إلى اليوم: «إذا ذهبنا اليوم إلى زقاق المدق فسنجد المقهى ودكان الحلاق، ودكاناً آخر مغلقاً» (ص ٢١).

وكان من الطبيعى أن تكون الثلاثية هى الرواية الأثيرة التى تعددت الإشارة إلى مصادرها إلى حد كبير جداً، وهناك أولاً مصدر «شكلى» لها هو نوع رواية الأجيال، الذى قرأ عنه فى كتاب أجرومية الرواية: «أعجبني هذا الشكل... ما تردد داخلى بقوة ضرورة أن أكتب رواية من

هذا النوع، (ص ١٠٠). وجعل يتأمل الأمر ويدرسه، وأخذت «التفاصيل تتراكم من هنا وهناك، من جلسة، من حوار، من سهرة. إن تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية، بعضها من عائلتنا، بعضها من جيران، بعضها من أقارب، (ص ١٠١). ويقرر نجيب محفوظ، على نحو أكثر حسماً، عن الثلاثية: «إن مادتها يمكن القول إنها عاشت معي منذ الطفولة. الناس الذين كتبت عنهم عايشتهم في فترات زمنية مختلفة من حياتي، (ص ١٠٥). أما من حيث المواقع المكانية، فهناك إشارات عديدة إلى أماكن عرفها الفنان ووضعها في الرواية، باسمها أو تحت اسم آخر، فالقبو الأثري القديم الذي اختبأت فيه أسرة أحمد عبدالجواد، أثناء غارة جوية في الحرب العالمية الثانية، لا يزال قائماً إلى اليوم (ص ١٤)، كذلك فإن المقهى الذي كان يجتمع فيه «كمال عبدالجواد» مع بعض أصدقائه كان له ما يقابله في الواقع (ص ٢١)، وفي المقابل فإن نجيب محفوظ أخذ موقع «قصر الأمير بشتاك» (وهو قائم إلى اليوم ويتبع هيئة الآثار المصرية) ووضع مكانه منزل أسرة أحمد عبدالجواد في الرواية، كما كان موقع دكان رب الأسرة يقوم في «سوق النحاسين»، الذي لا يزال قائماً إلى اليوم. ونرى من كل ما سبق أن تجربة نجيب محفوظ، وخاصة في الطفولة، هي المصدر الكبير للشخصيات والأماكن في هذه الرواية، ولكن يضاف إلى ذلك مصدر آخر هو نجيب محفوظ من حيث هو ذات، وهو يصرح بأن «كمال عبدالجواد» هو «جزء مني»، (ص ١٠٦)، ويقول: «إن أزمة كمال هي أزمتي، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي، (ص ١٠٦)، وقد سبق

أن رأينا أن شخصية المحبوبة «عايدة شداد» فى الثلاثية تقابل شخصية محبوبة نجيب محفوظ نفسه فى صباه، وهناك علامات غير واضحة عن وجود تقاطع ما بين ملامح الأم فى الثلاثية ولامح الأم الفعلية لنجيب محفوظ، وإن كان يؤكد أكثر على الفرق بين الاثنين (ص ٤٩، ١٥٣) أخيراً، فإنه يصرح أنه استوحى شخصية السيد أحمد عبدالجواد من جار لهم كان بيته فى مواجهة بيتهم: «راجل شامى، اسمه الشيخ رضوان، مهيب الطلعة»، وكان مسموحاً له وهو طفل بزيارة منزل هذه الأسرة مع أمه، بينما كان الرجل يحرم على زوجته الخروج والزيارة.

ويشير نجيب محفوظ وكاتب السيرة على السواء إلى كثير من مصادر مجموعة «المرايا»، ومنها ما يعود إلى أصدقاء العباسية «بشكل مباشر» (ص ٥٤)، أو إلى بعض الموظفين الذين عرفهم نجيب محفوظ خلال حياته الخلفية (ص ١٤٢). أما «حكايات حارتنا» و«الحرافيش» فإنهما تعودان إلى مصادر فى الطفولة وخبرة الحارة (راجع ص ١٢١ و ١٤٠، ١٠٧).

وهناك روايتان كان مصدرهما هو الخبرة غير المباشرة، وعن طريق القراءة فى الصحف إلى حد كبير. أما الأولى فهى «اللص والكلاب»: «كثير من الحوادث قرأتها فى الصحف لم أتأثر بها، حتى قرأت حادثة محمود أمين سليمان فى الصحف. من هنا ولدت «اللص والكلاب». لقد حدثت لى هوسة بهذا الرجل. أحسست أن هذا الرجل يمثل فرصة تتجسد عبرها الانفعالات والأفكار التى كنت أفكر فيها دون



أن أعرف طرق التعبير عنها: العلاقة بين الإنسان والسلطة ومجتمعه، (ص ١٠٨) . وأما الثانية فهي «الكرنك»، حيث انطلقت «الشرارة» بالمصادفة، وكان كاتب السيرة حاضراً مع نجيب محفوظ في مقهى عرابي بالعباسية، حين دخل شخص غريب المظهر اتسعت عيننا نجيب محفوظ عند رؤيته، وأخذ يتأمله خفية، ثم عرف من أخباره ما حدثه به أصدقاء المقهى، حيث كان الرجل مديراً للسجن الحربي سابقاً، ومن الطريف أنه لم يظهر في المقهى بعد ذلك، ثم جاءت الصحف بعد أيام بخبر مصرعه في حادث عن طريق القاهرة - الإسكندرية الزراعي (ص ٢٥ - ٢٦) . أما رواية «الكرنك»، فلم تظهر إلا بعد ذلك بسنوات.

ويتحدث نجيب محفوظ عن الصدر الواقعي لبطل «السراب»، وكيف تعرضت حياته للخطر من جراء هذا، وكذا عن مصدر شخصية «أحمد عاكف» في «خان الخليلي»، (ص ١٠٢)، ويقطع بأنه لا يوجد شيء منه هو نفسه، أي نجيب محفوظ، في هذه الشخصية (ص ١٠١ - ١٠٢) . وهناك في النص إشارات عديدة إلى مصادر أخرى لشخصيات مثل «محبوب عبدالدايم ورضوان ابن ياسين» في الثلاثية (ص ١٤١)، «الفتوات» (ص ١٢٠ - ١٢٦)، والشخصيات الرمزية في «أولاد حارتنا»، و«الحرافيش»، (ص ١٢٦) .

أخيراً، وفيما يخص القصة القصيرة، فإنه يذكر مصدراً مهماً لمجموعة «دنيا الله»، وكثير من قصصها يتناول مسألة الموت. هذا المصدر هو تفكيره هو نفسه في الموت، ويصوره بأنه مثل «أزمة كبرى

مر بها، ويقول: «لم أنتصر على فكرة الموت إلا بعد أن كتبت عنه . لا شيء يحرك من حاجة [شيء] معينة مسيطرة عليك إلا الكتابة، (ص ١٣٩) ، فكان الكتابة نوع من العلاج النفسى.

## ثالث : العمليات

نتناول موضوع العمليات الإنتاجية الفنية تحت عنوانين : ظروف الإنتاج والعملية الإنتاجية المباشرة .

### ( أ ) ظروف الإنتاج :

يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة «الظروف» (الظروف التي كانت محيطة بي» ، ص ١٠٤) ، ونقصد بها مجموعة العوامل الخارجية والداخلية، التي تحيط بفعل الإنتاج الفني هو أحد العمليات الضرورية المهيئة لفعل التنفيذ الفعلي الأخير، وهذا هو الذي يستحق على الحقيقة تسمية «فعل الإنتاج» إذا أردنا التدقيق، ومع ذلك فإن الإعداد للإنتاج هو أحد العمليات الإنتاجية بوجه عام.

وستحدث عما يشير إليه كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» من هذا العوامل مبتدئين بالعوامل الداخلية ثم تلك الخارجية، ومارين من الأعم إلى الأخص بقدر الإمكان.

رأينا من قبل النص الذى يقول فيه نجيب محفوظ إنه كتب الكثير من أعماله وهو تحت تأثير حالة حب (ص ١٤٧)، فكأن «حالة الحب» عامل عام من عوامل الإنتاج عنده/ ويبدو أن تعبير «حالة حب» تعبير مقصود، وبه يميز نجيب محفوظ بين تجربة الحب الفعلية المعاشة وبين إدراكها من بعد مرور لحظاتها الساخنة، وهو ما يعبر عنه بتعبير «حالة الحب»، وكأنه إدراك لجوهر صاف بعد حذف التفاصيل وما لا يلزم من الانفعال المشوش. وقد أشرنا من قبل أنه لا يوضح ما يقصد بأنه وضع حب أى شيء آخر محل حب المرأة.

من العوامل العامة أيضاً المحيطة بفعل الإنتاج الفنى عند محفوظ ما يمكن تسميته «بالتغذية المستمرة». فهو يقول: «كنت فى حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يومياً» (ص ٩٥)، وقد مر بنا بنوع قراءاته فى ميادين كثيرة. وهو يقوم بجولة أسبوعية فى المكتبات، صباح كل جمعة، لمعرفة المستجدات فى عالم الكتب (ص ٣٦، ٧٨). وإذا كانت هناك تغذية من الخارج، فإن هناك كذلك تغذية من الداخل، ولعل زيارته إلى القاهرة القديمة، وجلسه فى المقاهى التى يحبها، مما يوحى إليه بالأفكار، وكان تدخين النارجيلة على الخصوص يجعل خياله نشطاً جداً (ص ١٢٧).



ولا شك أن فترة الإعداد للعمل الفنى تقف بـقدم فى إطار الظروف المحيطة ويقدم آخر فى إطار عمليات الإنتاج. ومن الإعداد ما يقتصر على جمع المادة وإعداد الأفكار والانتقاء التدريجى لبعضها. وهو يفصل فى تجربته بشأن الثلاثية بعض الشيء (ص ١٠٠ - ١٠٦)، وقد أمضى فى التخطيط للرواية مدة طويلة احتاج فيها إلى «الصبر، والجلد، (ص ١٠٥)، أو فلنقل: إلى «النفس الطويل، وإلى «المثابرة». يقول: «عمل كهذا كان يحتاج إلى صبر، إلى صحة. لو أنك رأيت أرشيف الثلاثية ستدرك مدى ما أقول. ما خططته من أجل كل شخصية، كل شخصية كان لها ما يشبه الملف، حتى لا أنسى الملامح والصفات.. كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضى فى بناء متماسك. قسم كبير من الأوراق والكراسات كتبها فى أكثر من أربع سنوات، بدقة، بهدوء، بتأنٍ تحدونى الرغبة إلى أن أنهى شيئاً جيداً، (ص ١٠٣). ومما يؤكد أن الإعداد للثلاثية استمر لسنوات قوله: «فى السنوات التى سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم من هنا وهناك، (١٠١). وقد احتاجت الثلاثية، وهى «العمل الضخم»، إلى «جهد كبير، وإلى «رصد وتجميع، (ص ١٠٥)، ومن قبل هذا كله إلى «تمرين طويل وتفرغ كامل، (ص ١٠٠). وهكذا يبدو لنا أن الإعداد الجيد يتطلب وضوح الهدف وتراكم المادة بانتظام والمثابرة وروح النفس الطويل والزمن الطويل (حول أهمية عنصر الوقت المناسب، قارن سخرية نجيب محفوظ من أحد الأدباء الذى «التقط، منه فكرته عن رواية أجيال وأسرع بإصدار رواية بعد ستة أشهر: «بالطبع لك أن تتخيل قيمة الرواية من الناحية الفنية إذا كانت قد كتبت وصدرت فى ستة أشهر فقط»، (ص ١٠١).

فى مقابل الثلاثية يضع نجيب محفوظ رواية «الحرافيش»: «فكرت فيها حوالى سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفعة خيال، لا يحتاج إلى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية: العمل الواقعى هو الذى يحتاج إلى رصد وتجميع، (ص ١٠٥).

ومن التفاصيل الدقيقة، وذات الأهمية العظيمة حتى رغم أن نجيب محفوظ يلقى بها عرضاً فى سياق حديثة، قوله: «إننى لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب إحدى رواياتى، (ص ١٠١)، وهو قول يتصل مباشرة بظروف الإعداد للعمل الفنى، وهو يعنى أن الفنان يتحاشى أن يقع تحت التأثير المباشر المقصود لنموذج سابق وهو بسبيل إنتاج عمل ينتمى إلى نفس النوع، لكى يترك لخياله ولقدراته التشكيلية المجال رحباً والحرية موفورة. وهذا لا يعنى عدم وجود قراءات على الإطلاق، إنما التحذير هنا من القراءات التى تأتى فى الفترة السابقة على الكتابة مباشرة، أما القراءات فى غير هذا الوقت فهى كانت قائمة وفيرة، ولكن صفتها كانت صفة مختلفة. فنرى نجيب محفوظ يضيف على القول بعد السطر السابق: «ولكن هذه القراءات كانت جزءاً من ثقافتى وإطلاعى، (ص ١٠١). وقد سبق له أن أثبت نفس التقرير بعبارات قوية عندما أشار إلى بعض الروائيين الذين قرأ لهم: «إننى لم أتأثر بكاتب واحد بل أسهم هؤلاء جميعاً فى تكوينى الأدبى، وعندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم»، والعبارة الأخيرة هى التى تهمنى فى السياق الحالى، وهى تطلق حكماً عاماً على شتى حالات الإنتاج الفنى عند نجيب محفوظ (٧٩). بل إنه يضيف ما هو أكثر: فهو لا

يتحاشى وحسب أن يقع تحت تأثير أحد النماذج السابقة وهو بسبيل الكتابة، بل إنه يحاول كذلك أن يبعد عن ذهنه حاصل ثقافته المعرفية أيضاً، حيث يضيف بعد سطور قليلة من النص السابق وفي نفس السياق: «عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله، وأنهج منهجاً واقعياً، وذلك في مقابل التكنيكات الروائية الغربية المستخدمة في وقته في الغرب (ص ٧٩)».

وهناك من عمليات الإعداد ما يمكن تسميته بالتغلب على الصعاب الجوهرية. ويقدم نجيب محفوظ مثلاً هاماً على موقف العوائق هذا، والذي يعد ظرفاً سلبياً في إطار الإعداد لفعل الإنتاج المباشر، ألا وهو «صراعه مع اللغة، بحسب عبارته، بل يقول: «إن أكبر صراع في حياتي [كان] مع اللغة العربية» (ص ١٠٣). وقد ظهر الصراع عند دخوله إلى المرحلة الواقعية في تأليفه: «عندما جئت إلى الأدب الواقعي كان الأمر صعباً: كان الأسلوب لا يمشي في يدي، لا يطاوعني. دخلت في صراع، بلا شعور، بيني وبين اللغة .. كيف أذلل اللغة؟ كيف أطوعها؟ كيف يكون الحوار مقبولاً مع أنه فصيح؟». ويعيد صياغة «المشكلة، أو العائق: «كيف تطور اللغة كي تصبح فنية واقعية؟» ص ١٠٣). وفي هذا الإطار ينتقد نجيب محفوظ أحد الباحثين الذين تعرضوا لدراسته لأنه لم يرجع إلى الظروف التي أنتج فيها إنتاجه، ولو كان قد فعل «لعرف المتاعب التي واجهتني»، ويضيف: «إنه لم يتكلم عنى في موقعي، لم يقل كيف وجدت الرواية، كيف تطورت بها، وإلى أي حد وصلت، لم يراع الظروف التي كانت محيطة بي في البداية» (ص ١٠٤).

من ظروف الإنتاج البارزة عند نجيب محفوظ ظرف خارجي ولكنه مؤثر، ألا وهو حرصه على تنظيم إيقاع حياته اليومية حرصاً شديداً. والواقع أن القارئ للنص الذي بين أيدينا يخرج بانطباع قوى مؤداه أن إبداع نجيب محفوظ هو نتيجة لقدرة عظيمة وجهد كبير وتنظيم حديدي، وتركيز قوى أخيراً هو نتيجة لكل ما سبق. ويرجع نجيب محفوظ سمة التنظيم إلى سببين «تكوينيين» اجتماعاً معاً: فهو من ناحية اتجه إلى تكريس حياته للأدب في سن اعتبرها متأخرة نوعاً ما (حوالي الخامسة والعشرين)، وكان عليه أن يقوم بدراسة منظمة لميدانه المختار تكون شاملة محيطية متعمقة، فلا بد من نظام وتنظيم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه أصبح موظفاً، وللوظيفة حقوقها وأوقاتها: «كيف تشمل ثقافتى كل ما فاتنى؟ الوقت محدود، عملت موظفاً، وكان أمامى الكثير، لهذا بعد تخرجى والتحاقى بالوظيفة استمررت أعمل فى البيت وكأنى لا أزال طالباً» (ص ٧٥)، ويقول: «نعم أنا منظم. والسبب فى ذلك بسيط، إذ عشت عمرى كموظف وأديب، ولو لم أكن لما كنت اتخذت النظام بعين الاعتبار، كنت فعلت ما أشاء وفى أى ساعة أشاء، لكننى فى هذه الحالة.. يبقى لى من اليوم ساعات معينة، فإن لم أنظم هذا اليوم فسأفقد السيطرة عليه» (ص ٧ - ٨). يقول كاتب السيرة: «يمكنك أن تضبط الساعة عند دخول نجيب محفوظ المقهى... عرف عنه انضباطه الشديد، فكل شىء فى حياته يتم بحساب زمنى دقيق» (ص ٣٨، وقارن ص ٣٤ حول وقته فى الإسكندرية مع راحة الصيف)، وكأنه قد ركبت فى جوفه، ساعة داخلية لا تخطئ التوقيت»



(ص ٣٥) . إن هذا التنظيم الخارجى للوقت هو الظاهرة ، ولكن المغزى ، أو الثمرة ، كما نجد فى اصطلاح بعض الأصوليين ، فهو حرصه الشديد على استثمار وقته إلى أعلى درجة ، وهو ما يعبر عنه نفسه بقوله : «كنت حريصاً ألا أبدد وقتى» (١٥١ ، وانظر ص ١٥٠) ، وهو ما يعنى استغلال طاقته إلى الحد الأمثل . ولا شك أن مثل هذا التنظيم ، بدافع ، تكريس الحياة للفن وحده ويهدف حماية الطاقة وحسن استخدامها ، لابد أن يؤدى إلى خلل فى جوانب أخرى من حياة الفنان ، وأخصها حياته الاجتماعية . وهنا يعترف نجيب محفوظ : «أعترف أننى لم أكن موفقاً فى حياتى الاجتماعية» (ص ١٥١) ، ولكنه مع ذلك وجد تفهماً من أشقائه ومن زوجته على الأخص (ص ١٥١ ، ويرد فيها تعبيراً «نظام عملى» و«نظام حياتى» ) . (حوالى تنظيم وقته الأسبوعى ، راجع ص ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ١٥١ ، ووقته السنوى ، ص ١٠٣ ، حيث أصبح لا يعمل إلا من شهر أكتوبر إلى أبريل ، بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عينى ،، ص ١٠٣ ، وراجع ص ٣٢ حول نظامه الصحى «الصارم» بعد إصابته بمرض السكر) .

من نتائج ظرف التنظيم أن الفنان يصبح قادراً على التركيز الفعال ، وهو ما يؤدى أن يجد نفسه داخل عالم خاص يوضع فوق عالم الحياة اليومية ويزدوج معه .

وللتركز جانبان : إيجابى وسلبى . أما التركيز الإيجابى فهو يكون بالالتفات الكلى إلى العمل الفنى ، ونجد تعبيراً عنه فى قول كاتب السيرة

عن السيرة عن نجيب محفوظ إنه تتجسد فيه معان، منها «الإخلاص الصوفي للإبداع، الذى يعمل إلى حد الفناء فى الفن، (ص ٥)، وأنه أدرك «أن الأدب مجاهدة، وأنه متمثل فى الاقتصاد فى الجهد من ناحية، وفى إبعاد المشوشات من ناحية أخرى. أما عن الاقتصاد فى الجهد، فإنه يظهر لنا من خلال قلة تدخلاته، بل ندرتها، فى المجالس التى يشارك فيها وواظب عليها لسنوات طويلة (فى مقهى «ريش» كان نجيب محفوظ يبدو مستمعاً أكثر منه متكلماً... [كان] فى معظم الوقت»، (ص ٢٤)، «بدأت علاقتى بتوفيق الحكيم من هنا [من مقهى فى الإسكندرية خلال سنة ٤٨]، طبعاً هو حديثه ممتع جداً، وكثيراً ما أكون مستمعاً إليه»، (ص ١٣١)، باستثناء جلسات الأصدقاء، «الذين أبقى معهم على سجيئى، «إننى لا أطيق التكلف، (ص ٥٩)، والتكلف نوع من الاهتمام بغير المهم وفيه تبديد للطاقة. أما إبعاد المشوشات بقدر الإمكان، فله مظاهر كثيرة فى سيرة نجيب محفوظ، منها بعده عن التنظيم فى العمل بالصحافة، إبان إنتاجه المتواصل فى المرحلة الواقعية التى تغطى عمر الأربعينيات خاصة: «رفضت دائماً أن أتفرغ للعمل فى الصحافة خرقاً من الضياع، (ص ١٤١)، كما أنه رفض كتابة أنه رفض كتابة قصتين فى الشهر فى «أخبار اليوم» عام ١٩٤٣، ورغم المكافئة المالية العالية، «لأنه سيعطى عن الرواية... [ضحيت] بأى شىء يعطى عن الأدب... لم يكن هناك أى شىء يعطى عن الأدب، عن الكتابة، (ص ١٣٧)، ولاحظ تكرار التقرير مما يدل على أهمية خاصة للأمر). لقد كان حلم حياته أن يتفرغ للأدب تماماً (ص ٩٩،

(١٣٦). وحينما رأى أن مناقشات مقهى «ريش» أخذت تتطرق إلى موضوعات سياسية، وعندما رأى تدخل رجال الأمن في ندوة مقهى الأوبرا، وضع حداً لهذه بعد تلك (ص ٢٤، ٣٠). وقد يكون في الأمر شيء من الخوف، ولا ينفى نجيب محفوظ عن نفسه شعوره بالخوف أحياناً من جراء نشر بعض قصصه التي قد تفسر تفسيراً معادياً لحكم حركة سنة ١٩٥٢م (ص ١٧٧)، ولكننا نفسر هذا الموقف على أنه رغبة في اتقاء المشوشات غير الدافعة حرصاً على التركيز على ما هو أهم، وهو الإنتاج الفنى ذاته.

ومن الظروف السلبية التي تجب الإشارة إليها ما يمكن أن نسميه «بهبوط الإنتاج»، ونقصد المنحنى البياني الإحصائي، وهو في العادة يبدأ من نقطة الصفر ويرتفع إلى درجة قصوى ثم يهبط من جديد ليعود إلى درجة الصفر مرة أخرى، ويمكن تطبيق شكل المنحنى البياني على شتى ألوان النشاط الخاص والعام، وفي إطار وحدات زمانية مختلفة، قد تكون عدة ساعات أو يوماً أو أسبوعاً أو سنة أو عمراً كاملاً. والذي يحدث في العادة، في النشاط الإنساني، أن المنحنى يتعرج صعوداً وهبوطاً عدة مرات قبل وصوله إلى درجة الصفر النهائية. فمنحنى الجهد والتعب (وهما وجهان لأمر واحد)، على سبيل المثال، يصعد في اليوم الواحد عدة مرات بدءاً من الاستيقاظ حتى لحظة النوم في الليل، وهذه المرات تقابل في العادة تقسيم النهار والمساء إلى فترات تقطعها أوقات إعادة الطاقة عن طريق التغذية مرتين بعد منتصف النهار وفي بدء المساء، وعند نضوب الطاقة يظهر التعب، وقد

يحتاج البعض للراحة بالنوم أو بالاستلقاء أو بالبعد عن العمل، تمهيداً لاستئنافه من جديد. ويمكن تطبيق نفس هذه الظاهرة على الإنتاج الفني للفنان إما أسبوعياً أو شهرياً أو سنوياً أو في فترات مكتملة من العمر أو في خلال العمر بأكمله.

ونجد في كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» شواهد على «هبوط المنحنى» هذا، وبأشكال مختلفة، منها ما هو مؤقت أو طويل الأمد، ما يعود إلى أسباب داخلية أو إلى أسباب خارجية. أما عن ظاهرة هبوط منحنى الإنتاج المؤقت، وهي ظاهرة من الطبيعي أن ترد مراراً في خلال نشاط الفنان، فإن نجيب محفوظ يسميها تسمية جميلة تحت عنوان «جفاف النفس». فهو يخاطب جمال الغيطاني قائلاً: «أحياناً يشكو الإنسان [أى الفنان] بعض جفاف في النفس، تعرف هذه اللحظات التي تمر بالمؤلفين» (٥٦)، وهو تعبيري يقابل هروب الإلهام عند الشعراء، أو تصلب اليد عند الفنان التشكيلي، أو الفراغ من الأفكار عند العالم أو الفيلسوف. ولكن نجيب محفوظ كان يعرف العلاج: «عندما أمر في الجمالية تنثال على الخيالات، (نفس المرجع).

ولكن «هبوط المنحنى» طويل الأمد أهم وأهم، وقد يمتد لسنة أو لبضع سنين. ومنه ما حدث راجعاً إلى أسباب داخلية، أو هكذا يبدو الأمر: «حدث أن توقفت مرتين في حياتي عن الكتابة. المرة الأولى سنة ١٩٥٢، بعد الثلاثية كان لدى موضوعات لا ينقصها إلا الكتابة، زمت الرغبة» (ص ١٣٨). ونعرف أنه انتهى من تحرير الثلاثية في



أبريل ١٩٥٢ م (ص ٩٨). وقد امتد هذا التوقف أربع أو خمس سنوات (ص ١٣٨)، لم يكتب فيها إنتاجاً أدبياً، ولا حتى قصصاً قصيرة. ولكنه تشاغل بالعمل كاتباً للسيناريو السينمائي (ص ١٣٥)، ونقول «تشاغل» لأن العمل للسينما لم يكن مجرد عزاء، بل كان تخفيفاً عن نوع من لوم النفس، فيبدو أن نجيب محفوظ كان غاضباً من نفسه. يقول: «لقد ظننت أنني انتهيت وقتئذ، وخاصة أن لكل كاتب عمراً فنياً.. كنت في أسوأ حالات عمري، لدرجة أنني كنت أشتهى الموت» (ص ١٣٨). وقد انشغل هو نفسه بمحاولة تقديم «تفسير» أو «سبب» (والكلمتان من عنده)، وظهرت أمامه عدة فروض أو تفسيرات:

١ - التفسير الأول سياسى، ويبدو أنه أسرع بتقديمه لمن كان يسأله عن إنتاجه الجديد فلا يجد منه شيئاً: «كنت دائماً أقول تفسيراً.. إن الثورة حققت الأهداف، وأن المجتمع لم تعد فيه القضايا التي تستفزنى. كان سبباً يبعد عن الشبهات، خاصة وأن السؤال حول أسباب التوقف جانب سياسى. بدا لى أن إجابتي هذه سبب معقول. لكن هل هذا حقيقى؟ إنه مجرد تفسير».

٢ - ولهذا فإنه يعاود التساؤل ومحاولة التفسير: «ربما كانت الثلاثية هى السبب، إذ يمكن القول إننى أشبعت من خلالها رؤيتى، ولكنى لا أستطيع الجزم بذلك»، بدليل أنه كانت لديه سبعة موضوعات جاهزة للكتابة، ولكنه لم يكن قادراً على إخراجها للوجود.

ومن الظاهر أن التفسير الأول تفسير مصطنع، لأن التوقف جاء قبيل حركة سنة ١٩٥٢ م بشهرين، فقام تزامن بالصدفة بين الأمرين، ثم

قامت حملة هجوم منتظم عليه فى جريدة «الجمهورية»، التى أنشأها مجلس قيادة الثورة (ص ١٣٩)، فربما اضطر لإبراز هذا التفسير المؤيد فى ظاهره لحركة الضباط من أجل إبعاد الشبهات عنه. أما التفسير الثانى، فيبدو أنه يمثل إحساس نجيب محفوظ نفسه، وهو تفسير يستخدم تعبير «الإشباع»، وقريب منه اصطلاح «التشبع»، كما فى الكيمياء، وهو يشير إلى ظاهرة حيوية بارزة فى شتى المجالات. ولكننا نستطيع تقديم تفسير ثالث، يتوازى مع الثانى ولا يخالفه بل يكمله، وهو القول بالإجهاد، فبعد مجهود استمر سنين طويلة، وعلى نحو سرى كما سئرى، من أجل إخراج رواية ضخمة وزعها من بعد على ثلاثة أجزاء، كان لابد من راحة طويلة. هكذا الإنسان، وهكذا الجسم، وهكذا الذهن.

وقد يكون هبوط المنحنى راجعاً إلى أسباب خارجية عن الفنان، ولهذه الحالة مثالان عند نجيب محفوظ، وكلاهما يرتبط بأحداث وطنية جسيمة تعرضت فيها مصر مرة للهزيمة وللسقوط المنكر لقوتها العسكرية ومرة للانتصار العظيم، عسكرياً على الأقل: فقد توقف عن الكتابة بعد الخامس من يونيو، سنة ١٩٦٧م، ثم مرة أخرى بعد أكتوبر سنة ١٩٧٣م (وهكذا تكون حالات توقفه الطويل عن الإنتاج ثلاثاً، وليس مرتين وحسب كما يقول السطر الأول من ص ١٣٨). وهو لا يحدد المدة التى توقف فيها بعد يونيو سنة ١٩٦٧م، وإنما عنها وحسب بقوله: «رغبة وانفعال شديد، ولا موضوعات. لهذا كنت أبدأ من الصفر، ولا أدري كيف سأنتهى» (ص ١٣٨). ومن الواضح أنه يعارض التوقف والتوقف الأول عام ١٩٥٢م بحسب وجود أحد حدى الموضوع

والرغبة وغياب الآخر، ففي التوقف الأول كانت هناك موضوعات ولا رغبة، وفي الثانى هناك رغبة ولا موضوعات. أما التوقف الثالث، بعد أكتوبر سنة ١٩٧٣ م، فإنه يحدد أنه استمر «لمدة سنة، ولكنى استأنفت العمل». ومن الواضح من هذين التوقفين أن ذهن نجيب محفوظ شديد الالتصاق بالأحوال العامة فى مجتمعه، وهو ما يسمح لنا بالعودة مرة أخرى إلى تفسير التوقف الأول، ليس فقط بالتشبع وبالإجهاد، بل وكذلك ثالثاً بالاندهاش أمام التغير الكبير الذى أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة ١٩٥٢ م.

ومن الواضح أن تجربة نجيب محفوظ مع نظام حركة يوليو سنة ١٩٥٢ م لم تكن وردية فى سائر أوجهها، فقد مر علينا إشارته إلى هجوم جريدة «الجمهورية» عليه، وإلى تتبع رجال الأمن للدوتين كان يقيمهما، وإلى الخوف الذى كان يعتريه من جراء توهم ردود أفعال سلبية عند أصحاب السلطة على قصص له. ولكنه مع ذلك كان يتسلح «بالبراءة»، أى بالصدق، الصدق الوطنى والصدق الفنى معاً، بالإضافة إلى المعنى الحرفى للبراءة، «بمعنى أننى لم أكن منضمّاً إلى جماعة سرية، أو متصلاً بسفارة ما...». يقول: «بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جداً، مثل «ميرامار» أو «ثرثرة فوق النيل»... لكن لاحظ أنى كنت أنقد الواقع نقد الملتزم إليه. أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقاً، ولم أكتب أى عمل ضدها... ربما كان سبباً فى عدم البطش بى»، ويعترف بأنه منح فى عهد الثورة فرصاً كثيرة منها الكتابة فى «الأهرام» (ص ١١٧). ولكنك تحس بنوع من الغصة فى

خلق نجيب محفوظ وهو يبرز ظرفاً ضرورياً جداً لإنتاج الفنان الأديب، وأداته الكلمة كما هو مفهوم، ألا وهو سيادة مناخ الحرية: «حرية الرأي شيء ضروري جداً للأديب، وللأديب وللصديق والعدو، للعاقل والحكيم، ولا يخشى من هذه الحرية إلا واحد فقط، هو غير الحكيم». ويعبر عن نوع من الضيق الأصلي حين يقول: «أحياناً يجد الفنان صعوبة في التعبير عن نفسه، خاصة لموقف الدولة منه [يقصد على ما نظن إمكان بظشها به إن لم تعجبها مواقفه]، وهذا وضع عام في العالم العربي»، ويعلن: «إن صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة، (ص ٩).

هذه هي بعض الظروف أو العوامل الخارجية والداخلية، التي أحاطت بعمليات الإنتاج الفنى عند نجيب محفوظ، على ما تظهر في النص الذى بين أيدينا، وقد أشرنا فى هذه الصفحات إلى عوامل: حالة، التغذية المستمرة، الإعداد والتخطيط، حماية استقلال الوعى الفنى من تأثير نماذج سابقة، مجابهة الصعاب الجوهرية، تنظيم سير الحياة اليومية حرصاً على صالح الإنتاج، الحرص على جو التركيز وأسبابه، ظاهرة هبوط منحنى الإنتاج أحياناً، الأحداث الوطنية العامة وتأثيرها، مناخ الحرية كضرورة للإنتاج الفنى.

### (ب) العملية الإنتاجية:

يجب أن نحدد فى هذا المكان حدود وتداخلات المصطلحات التى نستخدمها فى هذه الدراسة فيما يتصل بالمسألة موضع البحث الآن.



فنقول «العملية الإنتاجية»، ونقول كذلك «العمليات»، وفعل الإبداع، وفعل الإنتاج، كما نتحدث عن «العمل الفني»، أما أعم هذه التعبيرات فهو «الإبداع»، وأخص منه «فعل الإنتاج»، فالإبداع يشمل كل ما هو خلق من قبل الفنان، ويشمل الإنتاج المباشر للعمل الفني، كما يشمل سائر العمليات المهيئة له والمؤدية إليه بالضرورة. وفعل الإنتاج هذا يشير إلى سائر العمليات الإنتاجية، ومن النادر أن يضم عملية إنتاجية واحدة، بل من المستحيل ذلك واقعي، لأن الفعل الإنساني عامة، والفعل الفني نوع منه، متعدد الجوانب بالضرورة ويتطلب امتداداً في الزمان، وهو نوع من التعدد، فلا نقول «العملية الإنتاجية» على جهة المفرد، بل نقصد بها النوع كله. أما تعبير «العمل الفني»، فنقصد به الإنتاج الفني بعد تشكله تماماً وظهوره ظهوراً موضوعياً مستقلاً عن منتجه وبعد اكتمال العمليات الإنتاجية التي أدت إليه، من تصور وتحديد وإعداد وتخطيط وتنفيذ ومراجعة وإنهاء، مع ملاحظة أن «العمليات الإنتاجية» قد تطلق على الدقة على خطوات التنفيذ والمراجعة والإنهاء وحسب، أما إذا أخذناها بمعنى أعم يشمل التصور والتحديد والإعداد والتخطيط، فإنها تتداخل بالضرورة مع «فعل الإبداع» بوجه عام. ولا يعجب أحد من هذا التداخل ومن الافتقار إلى الاستقلال القاطع في امتدادات المعاني، فهذا شأن كل ما هو حيوي، والإبداع الفني هو من أجل مظاهر الحياة، وهي بسبيل التكون، على مستوى الصنع الإنساني بالطبع، وهل من ينكر التداخل بين الإبداع والإنتاج؟.

ونبدأ من استخدامات النص موضع الدراسة لكلمتي «الإبداع» و«الخلق». لا يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة «إبداع» إلا مرة واحدة،

فى تعبىر «عملية الإبداع الفنى» (ص ١٤٨) ، وىستخدم الفعل «ىبداع» مرة أخرى: «أعتقد أن الأديب ىبداع أفضل ما عنده وهو ىحب» ، والمعنى المقصود فى الموقعىن هو الخلق الفنى ، ولكنهما ىشتركان فى الإىحاء بأن فعل الإبداع متعدد الجوانب ممتد على فترة من الزمن. أما محرر السيرة ، جمال الغيطانى ، فإنه هو الذى ىستخدم كلمة «إبداع» ثلاث مرات (ص ٥ ، ٦ ، ٨) ، وهى تستخدم هنا أيضاً بمعنى إنشاء الجديد الطرىف بما ىخرج بمحصل الإنتاج ، بل وفعل الإنتاج ذاته ، عن دائرة رتابة وتكرار وعادية ، الحياة الیومية ، وىشیر قوله : «لكنه عندما ىبدأ إبداعه ینطلق بلا تردد ، بلا خوف» (ص ٨) إلى فعل الإنتاج المتعین ، حىن ىجلس الكاتب إلى مكتبه ممسكاً بالقلم خاطئاً على الورق حروفاً ترسم عوالم غیر العالم الواقعى . ولكن نجیب محفوظ كثيراً كلمة «الخلق» (ص ١٠١ ، ١٣٥ ، ١٤٠ ، ١٤٧) ، وربما كان ابتعاده عن استعمال كلمة «إبداع» تواضعاً منه ، لما فى هذه الكلمة من شحنة قىمية واضحة ، بینما كلمة «خلق» ذات إطار أكثر حىاداً نسبياً . والمعنى المىشترك فى هذه الاستخدامات الأربعة لكلمة «خلق» هو معنى إنشاء شىء جدید من ذات الفنان ىضیفه على موجودات العالم ولم ىكن ملها من قبل . وأحد هذه الاستخدامات (ص ١٠١) ىعارض ما بین الخلق الفنى والأصل الواقعى ، وىشیر آخر (ص ١٤٠) إلى مساواة ما بین الخلق والإنتاج الخیالى بغير استقاء من أصل فى الواقع ، وىشیر ثالث إلى ظاهرة «الخلق الجماعى» فى فن السینما (ص ١٣٥) ، وینما نرى فى الاستخدام الأول (ص ١٠١) أن نجیب محفوظ ىقصد «بالخلق»

(«الخلق يحيل [الشخصيات] إلى شيء آخر») الممارسة الفعلية لعملية الإنتاج الفنى، فإنه يستخدم الكلمة فى ص ١٤٧ للدلالة على نتيجة الإنتاج فى المحل الأول: «التعبير عن تجربة حب... يساعد على خلق عمل جديد» (ويمكن أيضاً للقارئ أن يرى إمكاناً للإشارة هنا إلى مجموعة العمليات، ولكن السياق يغلب الفهم الذى أشرنا إليه).

إننا فى هذا القسم نتخيل الفنان وقد جلس إلى مكتبه، وأخذ يكتب منتجاً نوعاً من الكتابة التى تؤدى إلى خلق حياة، من الدرجة الثانية، حياة خلاياها كلمات تثير تصورات وخيالات وانفعالات تكون عالماً متسقاً، هو الذى نسميه الخلق الفنى الأدبى، أو العمل الفنى، أو الأدب اختصاراً. وهدفنا هو أن نجمع وأن نرتب ما يقوله كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» حول هذا الموضوع، مبتدئين من الحواشى حتى نصل إلى قلب الأمر.

ونبدأ من بعض التحديدات الزمنية وما يتصل بها. تتكرر الإشارة إلى اتباع نجيب محفوظ نظاماً «صارماً» فى حياته عامة، وفى عمله بالتبعية (راجع خاصة ص ٧ - ٨)، ومن ذلك أنه لا «يعمل» فى العام إلا فى نصفه الممتد من أكتوبر إلى إبريل بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عينيه، ويرجع ذلك إلى منتصف الأربعينيات على الأقل (ص ١٠٣)، ويفهم من السياق أنه يقصد بكلمة «أعمل» الكتابة، ويدخل فيها ما يتصل بالكتابة أثناء مرحلة الرصد والجمع والتخطيط أو أثناء مرحلة التحرير النهائى. وفى داخل هذه الأشهر الستة أو السبعة، وخارج يوم الخميس على الخصوص الذى كان يخصصه لزيارة والدته

فى العباسية إبان حياتها (توفيت فى مطلع السبعينيات، ص ٦، ٨) ولرؤية أصدقائه (ص ٢٣، ٢٥، ٢٧)، ويوم الجمعة، الذى كان يتصدر فى صباحه ندوة لعدة سنوات (١٩٤٣ - ١٩٦٢ م) وفى مقهى فى ميدان الأوبرا (٢٩ - ٣٠) وفى مسائه فى مقهى «ريش»، وغيره لبضع سنوات (ص ٢٤) (وبعد تقدم بنتيه فى السن خصص صباح الجمعة بأكمله للعائلة، ص ١٥١)، خارج هذين اليومين، فإن نظام «العمل» عند نجيب محفوظ، ومنذ أول أيام الوظيفة، يتمثل فى التقرير التالى: «لقد عودت نفسى على ساعات معينة للكتابة. وفى البداية كانت روى تستجيب أحياناً، وأحياناً لا. لكننى مع الزمن اعتدت ذلك. إننى أكتب عادة عند الغروب، ولا أذكر أننى كتبت أكثر من ثلاث ساعات، وفى المتوسط لمدة ساعتين.. وأسهر حتى الثانية عشرة ليلاً، وأكتفى بخمس ساعات نوم، (ص ٨). وقد مر بنا من قبل أنه كان يقرأ باعتياد لمدة ثلاث ساعات يومياً، على الأقل حتى عقد الخمسينيات (ص ٨، ٩٥)، وأنه يقرأ بعد أن يكتب وليس العكس (ص ٩٥)، فتكون فترة الكتابة ما بين الخامسة مساءً والثامنة على التقريب والقراءة فيما بعد ذلك.

ولا شك فى إحساس نجيب محفوظ الحاد بأهمية الوقت، وقد مرت بنا أمثلة تدل على ذلك. ومما يتصل بأهمية العنصر الزمنى فى الإنتاج الإبداعى بشكل مباشر أمران: الأول، ونشير إليه سريعاً لأنه مر بنا ولكنه ذو أهمية كبرى تبرر إعادة الإشارة إليه، أنه يعى أنه لا شىء يصنع إلا مع الزمن ولا شىء يصنع ضد الزمن أو على رغم منه، على ما يقول بعض الأوربيين فى كلامهم المعتاد، ولذلك فإن إنتاج الثلاثية



تطلب منه سنوات عديدة، منها أربع لكتابة تفاصيل الشخصيات والأحداث، «أرشيف الثلاثية»، وللتخطيط للرواية كلها (ص ١٠٣)، وهو ينعى على من أخرج عملاً موازياً «فى ستة أشهر فقط» (ص ١٠١). ويتحدث محرر السيرة عن نفسه وعن نجيب محفوظ معاً حين يقول عن هذا الأخير: «تعلمت منه هذا التنظيم الحديدي للوقت. أدرك أن العمر ضيق، أن العمر قصير والعلم كثير، وما أريد البوح به أدباً أكثر، وأن السنوات تمضى بسرعة، والأدب ليس نزوة، وأنه فى حاجة إلى جهد كبير هائل، إلى المعاشة العميقة لحياة الناس، إلى التحصيل المستمر» (ص ٧). وهذا النص القوي يقابل ما يقال فى اللاتينية *Ars Longa, Vita Brevis*، وترجمته الحرفية: «الفن واسع، والعمر قصير»، ولكن المقصود «بالفن، هنا هو المعرفة والمقدرة المتخصصة معاً، والمعنى أجدر أن يدرك بقولنا: «بحار المعانى بغير حدود...»، والمعروف أن هذا التعبير اللاتينى هو نفسه ترجمة عن كلمة شهيرة لأبقراط الطبيب اليونانى المؤسس، وربما وجدنا ما هو أقدم منها بكثير عند حكماء المصريين القدماء، من أمثال بتاح حتب، من الدولة القديمة، ولكن هذا حديث آخر. الأمر الثانى يعبر عن إدراك مناسبة المثل القائل: «اضرب الحديد وهو ساخن»، ويطبقه نجيب محفوظ على المعانى فى علاقتها بالزمن، أى من حيث نضوجها وما بعده، فيقول: «هنا أود أقول لك ملاحظة هامة: إذا كان عندك موضوع معين فلا تؤجله» (ص ١٠٥)، لأن تأجيل التنفيذ يعنى ضياع فرصة تحقيق العمل بعد أن يكون قد اختتم أو نضجت فكرته وأصبح قابلاً للتعيين.

وبالفعل فإن هناك وقتاً معيناً لا يمكن أداء العمل أو إنتاجه قبله (قارن ص ١٠١) ، وهو ليس المعنى المقصود هنا، ولا يمكن إنتاج العمل بعد فواته من جهة أخرى، وهو المعنى المقصود فى كلام نجيب محفوظ. والواقع أن هذه القاعدة تسرى على شتى جوانب النشاط البشرى من الإبداع الفنى إلى التصريح بالحب إلى إجراء العملية الجراحية إلى إضافة الملح أو السكر فى طبخ الطعام.

ومما يتصل بعامل الزمن أيضاً تصريح لنجيب محفوظ سبق أن قابلناه: «هنا نقطة لا بد من توضيحها: وهى أننى لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب إحدى رواياتى» (ص ١٠١) ، والمقصود بكلمة «قبل» هنا إنما هو ما يسبق عملية الكتابة، أى التحرير النهائى، مباشرة، لأننا رأينا أن نجيب محفوظ كان كثير القراءة بوجه عام، وكان يمهّد لإنتاجه بالإطلاع على أعلى النماذج فى بعض الحالات المعينة، وأهمها بالطبع الثلاثية، وهى رواية أجيال، فقرأ أعمالاً يحدد منها ثلاثة بالاسم (ص ١٠١)، ولكن هذا فى مرحلة الإعداد العام، أما حين يحدد أفكاره وخططه هو وتصبح جاهزة للتشكيل فنياً، أو للصياغة على الورق على هيئة العمل الفنى فى مرحلة إنتاجه الأخيرة، فهنا لا يقرأ نجيب محفوظ أعمالاً معينة قبل مرحلة الكتابة الأخيرة هذه. والتبرير الذى نراه لهذا التحرر هو، كما أشرنا من قبل، أن الفنان يريد لانطلاقته الإبداعية أن تتحرر من كل تأثير خارجى مباشر حال حاضر فى الوعى بشكل يكون ثقلًا على حريته حركة الذهن. نعم، كل ما خبر وكل ما قرأ الفنان له نوع من الحضور، ولكنه خافت أو مستور أو منسى

تماماً، بينما القراءات التي تسبق مرحلة الكتابة الأخيرة تكون ذات حضور ذى ثقل، وتعوق حرية الذهن خيالاً واختياراً وتتابعاً وأسلوباً. ولعلنا نضرب مثلاً من ميدان قريب بعض الشيء: فينصح بعض المرجهين النفسيين التربويين الطلاب، من شتى المستويات، الذين يكون عليهم أداء الامتحان فى صبيحة اليوم، من الوقوع فى خطأ المراجعة الثقيلة، بل المذاكرة أو الاستذكار، فى الصباح الباكر، ويرون أن الأفضل أن تتم كل دراسة فى اليوم السابق، ثم ينال الطالب نوماً عميقاً، ويذهب من فوره بعد الاستيقاظ إلى امتحانه، غرض الفكر نشاطه وستأتى له سائر المعارف فى سهولة ويسر، بل قد تأتى له أفكار طريفة لمعالجة المادة على نحو لا يكرر فيه أسلوب عرض المادة على الطريقة التى درسها بها فى مراجعتها.

تأتى بعد إطار الاعتبارات الزمنية المحيطة مباشرة بفعل الكتابة الإبداعية، صفة أخرى تحيط بفعل الإنتاج الإبداعى كله، وربما بالمعنى الدقيق لكلمة «إحاطة»، تلك هى صفة السرية. إن نجيب محفوظ لا يكتفى بعدم إشراك أحد فى متابعة أعماله وهى بسبيل التنفيذ، ولا حتى زوجته، من بعد زواجه، ويرفض أن يدخل فى طائفة «الكتاب [الذين] تعودوا إشراك الآخرين فى عملية الإبداع الفنى»، وإنما هو يذهب إلى أبعد من هذا بكثير: «هناك كاتب يعتبر عمله سراً، حتى يرى النور، وأنا أنتمى إلى هذا النوع، (ص ١٤٨). وربما يظن قارئ النص أن سبب هذا هو التجربة المؤلمة التى مر بها نجيب محفوظ، وهو بسبيل تدبر إنتاج رواية حول أجيال، وحديثه عن مشروعه ذاك، الذى ستنهى إلى

إنتاج الثلاثية، إلى بعض الزملاء، فيقول: «في هذه الفترة أخطأت خطأ كبيراً، لم أكرره فيما بعد أبداً في حياتي: في هذه الفترة تحدثت كثيراً عن هذا النوع من الروايات، وأقصت في شرح أفكارى، ونبتني في كتابتها يوماً ما، أحد الأدباء الذين استمعوا إلى ذهب وشرع في كتابة رواية من هذا النوع، أى رواية أجيال، وأصدرها بعد ستة أشهر. منذ هذه التجربة تعلمت ألا أحكى أى شيء، أى تفاصيل عن مشروعاتي، (ص ١٠٠ - ١٠١). نعم، لا شك أن هذه التجربة ستكون العامل الحاسم في هذا القرار، ولكننا نظن أنها ما فعلت إلا تأكيد اتجاه أصلى عند نجيب محفوظ، اتجاه لا يظهر بعض الشيء في إشارته إلى توجيهه الانطوائى وحسب، بل وكذلك، وعلى الأخص، في قوله عن نفسه منذ سن الخامسة والعشرين: «كنت أعتقد أن الأدب نشاط سرى، نشاط أسلى نفسى به» (ص ٧٥)، وكل ما سبق أن قلناه عن استقلالية نجيب محفوظ يصب في نفس المصعب. ويبدولنا، على كل حال، أن كل تدخل من خارج الفنان على النمو الطبيعى لتكون العمل الفنى لا بد أن يكون بالضرورة تدخلاً فاسداً مفسداً، ليس فقط لأنه تدخل «برانى»، ممن لا يستطيع أن يحيط إحاطة الفنان بسائر جوانب مشروعه الفنى وأوجهه وأهدافه ومغازيه ودوافعه وبواطنه، بل وكذلك لأن العمل الفنى يكون له، منذ أن تظهر فكرته الأولى، نوع من البنية الداخلية المستقلة الفاعلة، كأنه البويضة المخصبة في رحم الأم، فيها ما فيها من الأم (مقابل الفنان في عملية الخلق الفنى)، وفيها ما فيها من الأب (مقابل المؤثرات الخارجية)، ولكنها تكون كياناً جديداً فريداً يفرض نفسه على



حامله، وينمو بفضلها وإن يكن مستقلاً عنه بل برغمه، فيكون العمل الفني قائماً على علاقة فريدة بين فكرته التكوينية النامية وبين الفنان الحامل لها والراعى لنموها، حتى تخرج كائناً مكتملاً، أى أنها علاقة ثنائية وحسب، وكما نرى أن الجنين ينمو فى بطن الأم وحسب، وليس للأب أو لأقرباء الأم أو لغيرهم دور فى فعل الحمل هذا، فكذلك الحال مع العمل الفني الذى تكون علاقته مع الفنان وحده، مهما زعم آخرون من أن لهم يداً فى تطويره (قارن النقاد مع الأطباء). فإذا كان الأمر كذلك، فمن الصحيح ألا جدوى للحديث مع الآخرين عن العمل الفني وهو بسبيل الإنشاء، بل ولا قيمة فعلية لكلامهم، أياً من كانوا، عنه، وتصبح السرية هى الملمح الطبيعى للإنتاج الفني. ونرى أن نجيب محفوظ يقترب من هذا المعنى الذى حاولنا تطويره فى هذه السطور، حين يقول تبريراً للسرية ولعدم إشراك الآخرين: «إذ أنه فى رأى لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا فى الرأى حول عمل أدبى أو فنى، (ص ١٤٨)، وهذه عبارة مهذبة من أديب حريص فى كلامه ومتحفظ فى العادة (راجع ص ٨)، وهى إنما تريد أن تقول إنه لا يوجد اثنان قادران على فهم واحد كامل لطبيعة العمل الفني وهو بسبيل التكون، تماماً كما أنه لا يوجد من يحس، بالفعل وعلى التمام، أحاسيس الأم الحامل وهى تعاني ما تعاني، فرحاً ورجاء وعذاباً وإنهاكاً، من جراء حملها. ثم لماذا تذهب بعيداً: هل هناك من يحس لك أوجاع معدتك؟ وكذا الحال مع الفنان: لا يوجد من يستطيع أن يتوحد معه تمام التوحد وهو بسبيل إنتاج عمله الفني.

وما دما بصدد هذا الإطار العضوى، فإننا نشير إلى أن نجيب محفوظ يستخدم تشبيهاً حيوياً قوياً وهو بصدد الحديث عن موضوع يدخل فى إطار المسائل التى نحن بصدها، والتى تدور سائرهما حول العملية الإبداعية، المباشرة. يقول: «بالنسبة للأديب، فإن الحكاية تشبه الغريزة الجنسية، مادامت فيها حيوية تحتاج إلى الخروج، هذا هو الأساس. إذ ذهبت هذه القدرة انتهى الأمر» (ص ١١٠). وكان بصدد التمييز بين الفيلسوف والمفكر من جانب والأديب من جانب آخر، فيرى أنه يمكن لصاحب الأفكار أن يقول كل ما عنده، وذلك فى كتاب كتابين، «وقد ينتهى الأمر، عند ذلك، بينما الأديب، ولا شك أن هذا ينطبق على الفنان عامة، يكون فى وضع مختلف: فالمسألة عنده ليست أن يقول فكرتين ثم يمضى لحال سبيله، وليست أنه قادر على التحكم فيما يقول أو لا يقول، فإذا جدت أمور، أو «موضوعات»، أخرج بشأنها أعمالاً فنية، كما هو الحال مع الفيلسوف أو المفكر كلما جد جديد فى عالم الفكر أو الإنسان، كلا، الأديب عند نجيب محفوظ إما أنه قادر على الإنتاج أو غير قادر، «حتى ولو كانت الدنيا كلها مواضيع» (ص ١١٠)، كما يقول هو بلغة أقرب إلى الدارجة، أى إما أنه يتمتع بالحيوية أو لا يتمتع. بعبارة أخرى: إن الفنان لا يستطيع التحكم فى قدرته على الإنتاج، فهى إما موجودة أو غير موجودة، ونستطيع أن نضيف: وإما مستثارة أو غير مستثارة. ويوضح هذا الموقف ما يقوله نجيب محفوظ فى نفس الإطار حول شخصيات الأعمال الروائية: «لكل كاتب نوعية من الشخصيات يفضل التعامل معها. لكن المسألة لا تجيء

بتخطيط، الموضوع يجيب [يأتى بـ] صاحبه معه. أحياناً الواحد يكون قد عرف شخصيات ونساها، ثم تطفى [فى الأصل: يطفى] فجأة فى فترة معينة، (ص ١١٠). إن هذا النص يرفض القصدية والإرادية والعقلانية فى تفسير اختيار الشخصيات، ويميل إلى تأكيد دور اللاشعور، ويتجه على الأخص إلى جعل الفنان فى موقف «القابل» لما يفرضه عليه منطق التكوين الداخلى للعمل الفنى (الموضوع يجيب صاحبه معه، أى يحضره ويأتى به، بل ويفرضه فى النهاية). وهكذا، فإن نجيب محفوظ لا يرى أن الأديب قادر على «التحكم» فى قدرته الإنتاجية، وهو شأن الفيلسوف والمفكر فيما يرى، بل الحال أنه إما أن هذه القدرة موجودة أو غير موجودة، فاعلة عاملة أو ليست كذلك، وهو شأن القدرة الجنسية، مهما كانت المثيرات الخارجية. ونلاحظ أن كلمة «تخطيط» فى هذا النص تعنى الإرادة والتحكم القصدى العقلانى، وهو ما يقلل نجيب محفوظ من تأثيره، بل ينفيه، ويعلى من شأن المنطق الباطنى لبنية العمل الفنى، حتى وهو بسبيل التكون.

لازلنا حتى الآن نحوم حول فعل الكتابة، ونقترب منه بعض الشيء، وسنصل إليه بعد تحقق شرط ضرورى: ألا وهو أن يملك الفنان زمام موضوعه فى نهاية مرحلة الرصد والجمع والتخطيط التفصيلى للعمل، وهى التالية هى نفسها على فترة يتم فيها فكرة الموضوع والتأمل عليها والتدبر فى جوانبها. يقول نجيب محفوظ: «فى لحظة معينة شعرت أننى وصلت إلى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع» (ص ١٠١). إنه يتحدث هنا عن مشروع الثلاثية، الذى جاءته فكرته

على دفعات عبر قراءات متعددة (ص ١٠٠ - ١٠١)، حتى وصل إلى تلك «اللحظة المعينة» التي أحس فيها أنه امتلك زمام الموضوع. وعلى الرغم من أن السياق يدل على أن المقصود هو امتلاك زمام فكرة المشروع، وهو مرحلة ابتدائية سابقة على الرصد والتجميع والترتيب والتخطيط، وهي مرحلة الإعداد التفصيلي بوجه عام، وتتوجها أخيراً مرحلة التنفيذ الفعلي بالكتابة الإبداعية، على الرغم من كل ذلك، إلا أن عبارة نجيب محفوظ تلك تصدق أيضاً على اللحظة السابقة مباشرة على التنفيذ الفعلي وإنتاج العمل الفني بعد الإعداد وبعد التدبر، ليس فقط في مجال الإنتاج الفني بل وكذلك في شتى ميادين الإبداع الأخرى بما في ذلك كتابة الأبحاث العلمية عالية المستوى على سبيل المثال، أو الإنجازات الرياضية عند السباح أو أمثاله.

ونصل الآن إلى قلب الأمر، إلى فعل الكتابة الإنتاجي (نضيف هذه الصفة الأخيرة زيادة في الإيضاح، لأن الفنان يستخدم الكتابة من غير شك في مرحلتى التدبر والإعداد، ولكننا نقصد «بالكتابة» إطلاقاً الإنتاج الإبداعي). ونشير على الفور إلى أن فعل الإبداع التنفيذي هذا يمتد في العادة امتداداً زمنياً ذا بال، فقد يدوم أياماً وقد يمتد إلى سنين طويلة، والمهم هو المحافظة على واحدية النغم أو على الإمساك بالحبل المتين، وسنرى ما يقول نجيب محفوظ حول هذا بعد قليل. أما عن الامتداد الزمني لبعض أعماله، فإنه يشير إلى الثلاثية: «كانت الثلاثية شاغلي طوال السنوات التي عملت خلالها على إنجازها» (ص ١٠٥)، و«الإنجاز» هنا هو المقابل لفعل الإبداع التنفيذي أو لعملية الإنتاج التي



نحن بسبيلها، بينما يقول عن «الحرافيش»: «فكرت فيها حوالى سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى» (نفس المرجع). فى خلال هذا الامتداد الزمنى، طال أو قصر، يلبغى على الفنان أن يكون دائم الاتصال مع موضوعه، حتى يستطيع أن يعود إليه كل يوم ساعتين أو ثلاثاً، وهكذا على امتداد ستة أشهر أو سبعة، كما رأينا. لذلك، فإننا نعود ونلاحظ كلمة «شاغلي» فى النص الأسبق الذى أثبتناه للتو، كما نجد أن نجيب محفوظ يشير إلى هذا الأمر صراحة وتفصيلاً، ويمتد بالانشغال بالموضوع، بإبقائه حياً فى الذهن مع دوام التفكير عليه، إلى ما بعد شهور الإنتاج السنوى، حيث يقول: «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكرى إطلاقاً، ومن هنا حافظت على وحدة الاتجاه فى الرواية، حتى فترة الإجازة، أو فى فترات الانقطاع بسبب شغلى فى وزارة الأوقاف، حتى فى السينما، كنت أعايش الشخصيات والأحداث» (ص ١٠٥).

وقد رأينا حرصه على أن يبعد عن ذهنه كل تأثير خارجى من نماذج أخرى وهو فى مرحلة الكتابة الإنتاجية (ص ٧٩، ١٠١)، بل إن فعل الكتابة الإبداعية يجعله يصير شخصاً آخر غير نجيب محفوظ عضو المجتمع العادى، فهو يدير ظهره للعالم ويدخل فى عالمه هو، ولا يعود يعبأ بشيء، إلا بالحقيقة الداخلية للعمل الفنى الذى هو بسبيل إخراجة. يقول مخاطباً محرر السيرة: «الحقيقة أنت قلت كلمة صادقة جداً منذ أسبوعين: قلت إن نجيب محفوظ عندما يكتب لا يعبأ بشيء، وينسى كل شيء» (ص ١١٧)، وكان جمال الغيطانى قد قال فى المقدمة: «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم، لا يعبأ بشيء،

ربما يبدو في حياته الخاصة واليومية محافظاً، متزنًا، لكنه عندما يبدأ إبداعه، ينطلق بلا تردد، بلا خوف، بلا أدنى هاجس أو حذر، (ص ٨). وعلى الرغم من أن سياق النصين يشير إلى العلاقة مع السلطة السياسية في مصر في الستينيات، إلا أن الأمر ينطبق على كل عملية إبداعية (ولاحظ أن «إبداعه» في النص الثاني تتحول تواضعاً إلى «عندما يكتب» في النص الأول)، فهي انتقال من العالم المشترك إلى عالم مخصص له قوائمه وقيمه وله منطق له حقيقته.

ولم نر نجيب محفوظ يتحدث في الكتاب الذي بين أيدينا عن دور الخيال في العملية الإبداعية التنفيذية، بل ربما لا تستخدم كلمة «خيال» في كل النص إلا مرتين وحسب فيما نظن («كان خيالي يصبح نشيطاً جداً أثناء تدخين الشيشة»، ص ١٢٧، و«الحرافيش... وكانت دفقة خيال»، ص ١٠٥). وفي المقابل فإنه يكثر من استخدام اصطلاح «الخلق»، كما مربنا، وربما يظهر أن هذا «الخلق» يساوي الخيال في قوله: «معظم [حكايات حارتنا] خلق بحت» (ص ١٤٠)، ولكنه الخيال الذي هو نتيجة التخيل، وليس التخيل من هو حيث عملية إبداعية مخصصة. وبالطبع فليس معنى عدم تعرضه لهذا الأمر إهماله أو عدم اهتمامه به، وإنما لم تأت مناسبة في خلال الحوار مع محرر السيرة تتيح له التحدث عن دور التخيل في إنتاجه على نحو مباشر. ومع ذلك فربما تحدث عنه على نحو غير مباشر حين لمس الصلة ما بين معالم العمل الفني ذاته والأصول الواقعية التي قد تكون وراء تلك المعالم، والمعنى الأساسي الذي يبرزه نجيب محفوظ يقوم في أمرين: الأول أنه

يحدث دائماً «تحول»، وإعادة صياغة للأصول الواقعية، وذلك بفضل تدخل الخيال أو «الخلق»، والثاني أن الأصل الواقعي بذاته، أو «الحقيقة»، فقير جداً وقد لا يحتوى على شيء ذي قيمة فنية.

أما الأمر الأول فتعبر عنه عدة نصوص تتحدث عن بعض الأعمال المعينة. عن الثلاثية يقول: «إن تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية.. بالطبع الشخصية الواقعية تنسى، لأن الخلق يحيلها إلى شيء آخر. الأصل في الواقع ينسى، ولا يعرف تاريخياً إلا طبقاً لتسجيلك أنت. الأصل لا يهم، (ص ١٠١). وهذا النص ذو أهمية كبيرة، ويصلح أن يكون تقريراً عاماً للأمر الذي نحن بصددده، فالفن يحيل العناصر المأخوذة من مصادر شتى إلى تكوينات جديدة تماماً وفريدة. فليس «السيد أحمد عبدالجواد» في الثلاثية هو ذلك الرجل الشامي مهيب الطلعة (ص ٥٠)، ولا بطل «الكرنك» هو حمزة البسيوني (ص ٢٥)، ولا موظف الجامعة هو أحمد عاكف (ص ١٠١ - ١٠٢)، ولا بطل «السراب» هو حسين بدر الدين (ص ١٠٢)، إلى غير ذلك. وعن «اللص والكلاب» يقول: «قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف. من هنا ولدت «اللص والكلاب».. طبعاً بعد أن كتبت عنه، لم أكتب قصة محمود أمين سليمان، أصبح الموجود هو سعيد مهران» (ص ١٠٨)، ويتجه إلى أن يقول شيئاً قريباً من هذا بشأن «حكايات حارتنا» (ص ١٤٠).

أما الأمر الثاني (فقر الأصل الواقعي)، فلدينا بشأنه هو الآخر نص قوى مهم، حين يتحدث عن «المرايا» فيقول: «[المرايا] بدأتها عدة

بدايات . خطر لى أن أكتب عن الناس الذين مروا بحياتى ولم يلحوا علىّ فنياً، ثم جاءت فكرة أخرى، أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم بشكل واقعى . كلا المشروعين لم يتما . إذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدوداً جداً تحولت فى الكتابة إلى رواية، مع أننى بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محدودين بشكل واقعى . أحياناً يخيل إليك أنك تعرف كل شىء عن شخص معين، وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئاً . لكن عندما يتعلق الأمر بالخلق توجد شخصيات مختلفة وجديدة، (ص ١٤٠) . وينبغى أن ننتبه فى هذا النص إلى عبارة «تحولت فى الكتابة إلى رواية»، وهى تشير إلى استقلالية العملية الإنتاجية وإلى ديناميكيته الذاتية، والتى تعتمد هى ذاتها، فى رأينا، على أن كل عمل فنى، حتى منذ لحظة فكرته الأولى، يكون حاصلاً على بنية خاصة مستقلة قابلة للتطور والنمو فى الاتجاه الخاص بها والمناسب لها وحده، وهى تفرض نفسها على الفنان وليس العكس . ونرى تعبير «الخلق» فى السطر الأخير مشيراً على السواء إلى الإبداع وإلى دور الخيال الفنى فى الإبداع، فيمكنك أن تعيد قراءة ذلك السطر واضعاً مرة كلمة «الإبداع»، وأخرى كلمة «الخيال الفنى»، وستجد أن العبارة مستقيمة وتؤدى إلى ذات المفهوم فى المرات الثلاث .

وإذا كان الخيال، أو «الخلق»، يؤدى إلى ابتداع شخصيات وأحداث لا أصل لها فى الواقع، وإلى تحويل كل ما هو ذى أصل واقعى تحويلاً يجعل من المخلوقات الفنية كيانات بغير صلة حقيقية بأصولها المزعومة، فإن عملية الإنتاج تقوم بوظيفة مكمله لوظيفة الخيال، ألا

نقاء من «مخزون التجارب» (ص ١١٠)، ولكن المنتقى  
ورده لعمل «الخلق الفني» عليه (راجع ص ١٠٨ - ١٠٩،

ب محفوظ إلى أنه لا يستطيع أن يفسر الاختيارات الفنية  
أو قلقل: التي يقوم بها الفنان فيه، في أثناء العملية  
حدث عن التفاصيل التي تراكمت في فترة إعداد الثلاثية،  
بإزائها، أو عن كيف تشكلت في أثناء مرحلة الكتابة  
ب كان يمكن أن أصب هذه التفاصيل في عمل واحد؟  
صعب أن أقول لماذا خرجت بهذا الشكل ولم تصدر بشكل  
الممكن أن تخرج في النهاية بأشكال عديدة. كيف  
التفاصيل، وعلى الشكل الذي خرجت به في خلايا  
صريقة بالذات؟ فهذا ما لا أستطيع أن أجد له تفسيراً  
ل (١٠٥). وإذا كان هذا تقريراً عاماً للأمر، فإن نجيب  
حالة تطبيقية له، هي علة اختياره للمظاهرة التي يموت  
عبدالجواد، في الثلاثية: «المظاهرة التي مات فيها فهمي  
ل الثلاثية مظاهرة حقيقية من الناحية التاريخية.. لا أدري  
ه المظاهرة بالذات ليموت فيها فهمي، هذه ناحية لا  
يرها، (ص ١١٥). (عن فكرة «السرد»، راجع أيضاً ص  
أنك تجد أحياناً وجهاً ما يخيل إليك أنك على موعد  
' الوجه بالذات؟ لا أدري... هذا شيء غامض لا تفسير



وإذا كان تعبير «فعل الإبداع» ينطبق في المحل الأول، في ذهن القارئ العادي، على ما يكتب لأول مرة، إلا أن الواقع فعل الإبداع ذاك، كما أكدنا على ذلك مراراً، ذو امتدادات متعددة، من قبله ومن بعده. ومن ذلك أن فعل المراجعة يعد من غير شك جزءاً من فعل الإبداع العام، وإن كان يختلف عن فعل الإنتاج الإبداعي المباشر من حيث التلقائية والإنطلاق والشمول، ففعل المراجعة إبداع من درجة ثانية، لأن فيه تصنعاً وتدقيقاً في جزئيات وتعملاً وتوقفاً، وكثير ممن باشروا عملية الإبداع، في أي من ميادينها، فناً كان أم غير فن، يكادون يكرهون عملية المراجعة هذه، أو لا يقبلون عليها على الأقل بطيب خاطر. ويميز نجيب محفوظ، عن حق، بين نوعين من المراجعة. تلك التي تأتي بعد اكتمال العمل تماماً، وهذه سنعود إليها في قسم تال من هذه الدراسة، وتلك التي تتم في أثناء القيام بالعمل، وبعد فترات الانقطاع على اختلافها: فهناك فترة انقطاع لمدة ساعات، أو لمدة يوم أو أيام، وأخرى قد تمتد شهوراً كما هو الحال في الفترة الواقعة بين أبريل وأكتوبر في حالة نجيب محفوظ، وهذه المراجعة الأخيرة هي التي نتحدث عنها الآن. يقول: «عندما كنت أستأنف الكتابة بعد انقطاع، لم أكن أعيد قراءة ما سبق أن كتبت، (ص ١٠٥)، وربما كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال بالعمل الذي يكون بين يديه، حتى في فترات الانقطاع الطويل، وهو ما يسميه «بمعاشة الشخصيات والأحداث»، فلا تبرح فكره «إطلاقاً»، وهو ما يكفل له المحافظة على «وحدة الاتجاه في الرواية» (ص ١٠٥)، أو ربما يكون السبب حرصه

على الانطلاق من ذات الدفعة الفنية الأصلية التى وجهت أجزاء العمل المنتهية بالفعل.

ما أحوال الفنان فى مرحلة الإنتاج الإبداعى، وما الجو العام الذى يحيط به حينها؟ هناك العديد من التفاصيل الطريفة ذات المغزى التى تتناثر فى «نجيب محفوظ يتذكر»، والمتصلة بهذا الأمر، ونحاول ترتيبها على النحو الذى يلى.

لعل أول هذه الأحوال اتحاد الفنان مع عمله اتحاداً وثيقاً، سواء أخذت كلمة «عمله» بمعنى مجموع العمليات التنفيذية، أو بمعنى «العمل الفنى» ذى الكيان المستقبل حتى وهو فى مرحلة التشكيل فضلاً عن مرحلة الاكتمال. ونرى علامات على هذا التوحد فيما يقوله نجيب محفوظ عن ثلاثيته، التى هى «أكبر وأعز عمل» (ص ٩٨)، حين يعلن مثلاً عن «حبه للثلاثية وحنينه إليها» (ص ١٠٦)، ويعبر عن الأزمة الضخمة التى مر بها حين بدا أنه لن يستطيع نشرها: «مررت بأيام يأس» (ص ٩٨)، «أذكر الفترة التى تلت رفض السحار لنشرها بأسى». كانت صدمة فظيعة، بل إهانة، (ص ٩٩). وإذا كان الفنان يتحدث مثل هذا الحديث عن عمله بعد اكتماله، فإن توحيده معه فى أثناء تنفيذه لن يقل فى الدرجة، بل يزيد، وقد مر بنا بالفعل قوله: «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكرى إطلاقاً...» (ص ١٠٥).

إن الفنان وهو ينتج يجد فى العمل الفنى قطعة من نفسه، ومن هنا فإن الإخلاص للعمل الفنى هو صورة «الإخلاص للذات». وهذا التعبير

الأخير يستخدمه نجيب محفوظ نصاً (ص ١٠٩)، ويعبر  
 في نفس السياق بقوله: «المهم أن تبحث عن النغمة التي  
 داخل ذاتي أكثر، تلك النغمة التي تستخرجها.  
 (ص ١٠٩)، ويعبر عن مضمونه في نفس السياق بقوله  
 تبحث عن النغمة التي أكتب بها من داخل ذاتي أكثر، ذاتي  
 التي تستخرجها من أعماقك» (ص ١٠٩). ونستطيع أن  
 التقريرات على أنها تعبير عن الاتجاه العام الواجب توافره  
 دوماً، وأنها تنطبق على شتى مراحل الإبداع الفني، وخاء  
 التنفيذ الأخيرة. ولا شك أن الغوص إلى الأعماق يتطلبا  
 «المجاهدة» (قارن ص ٧)، وهو هو نفسه «الفناء في الفن»  
 وقد يحدث، في أثناء فترة الكتابة الإبداعية، كما في فترة  
 بعض جفاف في النفس» (ص ٥٦)، وتفسيره عندنا يعود  
 الأول إلى التعب الدوري الذي يتطلب راحة ثم عودة إلى العمل.  
 نفاد الشحنة الفنية أو هبوط مستواها، فتحتاج إلى إعادة الشحنة  
 والتغذية. ويشير نجيب محفوظ، بطريق غير مباشر، إلى علاج  
 «الجفاف» هذه، يتمثل في شيئين: تروده، حتى مرحلة  
 عمره، على حي الجمالية وتدخين النرجيلة: «عندما أمر في  
 تنبأ على الخيالات. أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي  
 أثناء جلوسى في هذه المنطقة، أثناء تدخين النرجيلة» (ص  
 «كان جلوسى بمقهى الفيشاوى يوحى لى بالتفكير، كل نفس شد  
 يطلع بمنظر. كان خيالى يصبح نشيطاً جداً أثناء تدخين الشيشة

(١٢٧) . ويقول عن فترة عمله بقبة الغورى، وهى تدخل فى سنوات عمله على الثلاثية: «كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى فى النهار، حيث المقهى العريق شبه خال. أَدخَن النرجيلة، أفكر وأتأمل، كنت أمشى فى الغورية أيضاً» (ص ٥٧) . (لاحظ حب نجيب محفوظ للتنزّه منفرداً، فمنذ صباه فى العباسية كان يخرج إلى «حدود الصحراء، إلى منطقة عيون الماء.. هناك كنت أجد نفسى وحيداً.. كان خلاء لا نهائياً» (ص ٥٧ - ٥٨)، ويجب ربط هذا إلى حبه للمشى الطويل، ولا نظن أن اختياره للذهاب إلى عمله مشياً من مسكنه الثالث بمنطقة العجوزة، على الضفة الغربية لليل، إلى مقر الوظيفة فى وسط القاهرة، وهى مسافة طويلة جداً تستغرق عدة كيلومترات، لا نظن أن هذا الاختيار بدافع الرياضة وحسب، بل لعله يدخل فى إطار تنشيط الخيال الفنى «والتأمل والتفكير»، إعداد لجلسة الكتابة المسائية. حول حبه للمشى، راجع (ص ٦، ٣٢، ٣٨، ٥٤) .

ولا يستخدم نجيب محفوظ اصطلاح «الإلهام، كثيراً، بل لا ترد الكلمة فى النص الذى بين أيدينا كله إلا مرة واحدة، وفى شباب الفنان تكون «الإلهامات سريعة» (ص ١١٠)، والواضح أن الإشارة هنا إلى مضمون الإلهام، وليس إلى الإلهام كمصدر، ويحدد السياق مكان هذه الإلهامات بأنه «الوجدان»، ولا يعود نجيب محفوظ إلى استخدام هذا المصطلح الأخير هو الآخر مرة أخرى. ومع ذلك فإن «الإلهام، له مكانه فى تصورات نجيب محفوظ عن عملية الإبداع الفنى، ولكنه ليس ذلك الإلهام السحري، الذى نجده عند بعض التصورات (قارن الحديث

عن «خلايا مخي»، ص ١٠٥)، بل هو مصدر الأفكار والصور الذي يمكن الإشارة إليه باليد أحياناً، وإن احتفظت حالة الإلهام بقدر من الغموض والسرية، وهو في رأينا من سمات العمليات الحيوية عموماً. ويستخدم نجيب محفوظ في هذا الإطار كلمات «يلهم» و«يوحي» و«يشع»، وغيرها، وأحياناً ما يقصد حالة الإلهام بدون استخدام أى اصطلاح خاص، وهو الحال في قوله: «كُتبت الكثير من أعمالي تحت تأثير حالة حب، ليس من الضروري وأنا أعيش التجربة، لكن بعد مرورها. وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب.. إلى التعبير عن تجربة حب بعد الانتهاء منها.. يساعد على خلق عمل جديد» (ص ١٤٧) (حول تجربة قد تشابه تجربة حب نجيب محفوظ الأولى، راجع نص «صفاء الكاتب» من «المرايا»، ص ١٤٤، ١٤٦، ١٤٧، من حيث عملها كمصدر للإلهام العام) ومن مصادر الإلهام الأخرى، غير الحب، بيئة الطفولة الأولى (بما تحمله بالطبع من إرجاعات زمنية)، وهي قد تكون الريف عند بعض الأدباء، «الذي هو حجر الزاوية في أعمالهم ومنبع أعمالهم»، وهي حي الجمالية في حالة نجيب محفوظ. يقول عن المكان الملهم: «يخيل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين، يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس»، ونلاحظ أنه بدأ من المكان ثم عمم: «أو شيء معين»، ويصل بالتعميم إلى قمته: «نعم لا بد للأديب من شيء ما، يشع ويلهم» (ص ٥٦، لكل ما سبق، ولاحظ أن «نقطة الانطلاق» و«منبع أعمالهم»، تشير إلى مصادر الإلهام، ولاحظ ديمومة مصدر الإلهام في استخدام كلمة «يشع»، وقارن وصف حب



«صفاء الكاتب، بأنه فجر في القلب «حياة مازالت تنبض بين الحين والحين بذكرائها»، ص ١٤٧). أخيراً فإن مصادر الإلهام تتعدد، ولا تنتهى (راجع مثلاً وصف محرر السيرة لهيئة نجيب محفوظ وهو يرى ويفحص حمزة البسيونى، فى لحظة ميلاد فكرة «الكرنك»، ص ٢٥، وانظر ص ١٢٧)، ومع ذلك فيمكن أن نميز بين مصادر كبرى وأخرى صغرى، دائمة وعامة وأخرى عابرة ومخصوصة، إلى غير ذلك.

ونتحدث أخيراً عن حالين عامين من أحوال الفنان وهو بسبيل الإنتاج الإبداعي. الحال الأول هو حال التفرغ الكامل (أو شبه الكامل، المهم هو توجه الذهن)، والاهتمام بعدم تبديد الوقت، وقد سبق أن أشرنا إلى هذا وذاك (راجع ص ٩٩، ١٣٤ - ١٣٥، ١٥١)، الحال الثانى هو القدرة الكبيرة على العمل الفنى لمدة ساعات طويلة، ومعظم أيام الأسبوع، وبانتظام وخلال شهور طويلة، وقد مر بنا الحديث عن ذلك. ونلاحظ أن القدرة على العمل الشاق، وعلى تحمله بتعبير أدق، سمة مشتركة عند كبار الفنانين فى ثقافات وأعصر مختلفة، وحتى أعمار ممتدة (فى ذهننا على الأخص نماذج جوته الألمانى وفكتور هوجو الفرنسى وبيكاسو الأسبانى، فى الحضارة الغربية)، وكأن من شروط الفنان المبرز أن يكون ذا بنية جسمية مخصصة مزودة بطاقة كبرى وقدرة متميزة على بذل الجهد. لذلك فإننا نرى أن فى بعض التفاصيل التى يحويها كتاب «نجيب محفوظ يتذكر»، صلة بمسألة الطاقة هذه، بالرغم من أنها تسرد وكأن الغرض منها هو استيفاء السمات أو الإتيان بالطريف. من ذلك الإشارة إلى قدرة نجيب محفوظ الهائلة على

«التنكيت»، وإلى دخوله في مباريات «القوافي» المعروفة في بعض المجالس العامة في المقاهي وغيرها في مصر، وهي ذات سبغة فاحشة أحياناً وعدوانية كثيراً. ينقل كاتب السيرة عن أحد أصدقاء نجيب محفوظ القدامى قوله: «كان هناك أولاد نكتة محترفون يتصايحون بالنكتة الجنسية السافرة، ويأويل من يستلمون قافيته. فكان نجيب محفوظ يتصدى لهم بمقدرة غريبة على توليد الأفكار وتخليقها بنكت تجعلهم أضحوكة الجميع. وكان صوته جهورياً، وخارقاً في سرعة ابتداع الفكرة، حتى أنه كان يتصدى لعشرين شخصاً دفعة واحدة، بالنكتة تلو النكتة، حتى يسكتهم جميعاً» (ص ٤٠)، وانظر أيضاً ص (٣٩). ونرى أن هذا النص أبلغ في الدلالة على طاقة نجيب محفوظ في العمل الإبداعي بوجه عام من نصوص أخرى تتصل بالإبداع الفني على وجه خاص، خاصة وأن قائله لم يكن يقصد إلى الحديث عن عملية الإنتاج الفني، ولكنه يستخدم تلقائياً اصطلاحات تدخل في مصطلح الإبداع الفني، توليد الأفكار، تخليق، سرعة ابتداع الفكرة. من هذه التفاصيل أيضاً، ومن نفس المصدر، ما يشير إلى نجيب محفوظ كلاعب كرة ممتاز في شبابه: «كان نجيب محفوظ لاعب كرة من طراز نادر.. وأقول الحق وأنا أشهد للتاريخ أنني لم أر في حياتي حتى الآن.. لاعباً في سرعة نجيب محفوظ في الجري. كان أشبه بالصاروخ المنطلق» (ص ٥٨، ونفس في ص ٣٦). ونحن نرى في هذه السمة علامة الطاقة الحيوية العظيمة، التي توفر الأرضية الضرورية للقدرة على العمل المنتظم طويل الأمد، ويحضر إلى ذهن القارئ في هذا

المقام نجيب محفوظ نفسه في سياق مختلف: «كتبت الثلاثية وأنا في  
عنفواني، صبور، جلود. عمل كهذا كان يحتاج إلى صبر، إلى صحة،  
(ص ١٠٣).



## رابعاً: ما بعد الإنتاج

نتناول تحت هذا العنوان أمرين اثنين: الفنان وموقفه من عمله بعد اكتماله ثم الفنان وصلته بالعالم الخارجى.

### ( أ ) الفنان وعمله :

بعد أن ينتهى الفنان من إنتاج عمله وإكتماله نهائياً، كيف ينظر إليه ؟ وماذا تصبح علاقته به ؟

يبدو أن نجيب محفوظ يميز ضمناً، كما سبق وأشرنا، بين نوعين من «إعادة القراءة» بعد اكتمال العمل. النوع الأول هو امتداد الجهد «المراجعة»، ولكنها ليست مراجعة جزئية فى أثناء إنتاج العمل ككل وعند استئناف عملية الإنتاج بعد انقطاع، بل هى قراءته ككل بعد الانتهاء من شتى عمليات الإنتاج، مما يجعلنا نسمى هذه القراءة بالقراءة الأولى للعمل مكتملاً، وهو لا يفعل ذلك فور الانتهاء من



العمل، بل يترك فترة من الزمن تمر. يقول: «إننى أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته، بعد التبييض، أنتظر فترة، ثم أعيد قراءته» (ص ١٠٥). ومن المفهوم أن تعبير «أعيد كتابته» لا يشير إلى الكتابة الإبداعية، بل إلى فعل نقل المخطوط الأصيل إلى ورق جديد بخط واضح (ولا يوجد فى الكتاب الذى بين أيدينا ما يشير إلى عادات نجيب محفوظ بشأن هيئة الكتابة الأولى عنده)، وهو ما يسميه «التبييض» وهو اصطلاح شائع فى مصر، منذ مرحلة التلمذة. أما عن الفترة التى يتركها نجيب محفوظ تمر، فإن الهدف منها، على ما نظن، هو أن يسحب الكاتب نفسه من جو العمل الذى فرغ لتوه من إنهائه ليستطيع أن يعود إليه بنظرة موضوعية، من الخارج، وبأعصاب باردة، بل وينظر الملاحظ الخارجى أكثر منه بنظر الفنان المنتج. هنا، على ما يبدو، يتحول الفنان إلى أول ناقد للعمل، ونظرتة إليه يقرب من نظرة الأم الوالدة، التى تنظر إلى الوليد بعد ساعات الولادة الشاقة، وبعد فترة من الراحة تسترجع فيها قوتها، وتأخذ فى ملاحظة الوليد وتفحص جسمه جزءاً جزءاً. والدليل على سلامة التفسير الذى نتقدم به حول تكييف موقف نجيب محفوظ فى خلال هذه القراءة الأولى للعمل كاملاً وأنه موقف أقرب إلى موقف الملاحظ الموضوعى بل الناقد المهم، هو ما يقوله عن نتيجة قراءته هذه الأولى لأحد أعماله: «المرّة الوحيدة التى اضطررت فيها إلى إلغاء عمل كتبته حدثت بعد انتهائى من رواية «ما وراء العشق».. بعد انتهائى منها شعرت بعدم رضى نهائى.. واحتجرت «ما وراء العشق» إلى السلة القادمة، كى أعيد فيها النظر» (ص ١٠٦).

والحاصل أن الموقف العام لنجيب محفوظ أثناء قراءته الأولى هذه للعمل الفني بعد اكتماله هو موقف عدم الرضا، وهو يقرر هذا صراحة ويقدم التبرير: «في جميع الحالات أشعر بالفرق بين التصور المبدئي وبين ما أنتجته فعلاً، بين الطموح وبين ما تحقق، ولكنه عدم رضى لا يؤدي إلى إلغاء ما كتبته» (ص ١٠٥ - ١٠٦). وهو ليس في هذا الموقف بدعاً بين الفنانين، فيمكن أن نجد مثل هذا التعبير عند كثير من الفنانين الذين يسعون إلى الإجابة بل إلى الكمال، ولكن الإنتاج الفعلي يكون عادة تحت خط أفق الكمال ذلك.

أما النوع الثاني من «القراءة البعدية»، فهو الذي يتم بعد خروج العمل إلى الناس ونشره. وهنا نجد نجيب محفوظ يقول مثلاً عن الثلاثية: «كيف أنظر إلى الثلاثية الآن؟ الحقيقة أنني لم أعد النظر فيها، لم أقرأها مرة أخرى» (ص ١٠٦). وليس هذا خاصاً بالثلاثية، بل هو موقف عام ينطبق على سائر الروايات: «لم أقرأ رواية مرة أخرى» (ص ١٤٠). هل يعنى هذا أن الفنان لا يعود يهتم بإنتاجه؟ هل يهجره كما تلقى القطة بصغارها بعد ولادتها وتفتح عيونها؟ إن الموقف دقيق، وقد لا يكون استخدام تعبيرات انفعالية مثل «لا يهتم» و«يهجر» مناسباً في هذا المقام. ذلك أن الأساس عند نجيب محفوظ هو أن العمل الفني يصبح مستقلاً عن الفنان فور الانتهاء من إنتاجه: «الآن أصبحت أعمالي الأدبية مستقلة عني.. ما هو إحساسي بالروايات الأولى؟ لا أدري. الطباعات الجديدة تصح في المطبعة ولا أعرف بصدورها إلا آخر العام» (ص ١٤٠). وقد حاولنا في أقسام سابقة من هذه الدراسة أن

ندافع عن موقف يرى أن العمل الفني مستقل على نحو ما عن الفنان، ليس فقط بعد نشره على الناس، بل وقبل ذلك ومنذ بزوغ معالمه التكوينية الأولى. ويؤكد هذا الموقف نص من كلام نجيب محفوظ نفسه عن شخصية «كمال عبدالجواد» في الثلاثية: «كمال لم يدخل إلى الثلاثية اعتباراً، وليس لأنه جزء منى، ولكنه ظهر بهذه الصورة لأنه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية» (ص ١٠٦). والعبارة الأخيرة تشير، على ما نفهم، إلى الكيان الموضوعي للعمل الفني الذى يفرض اختيارات تستلزمها طبيعته الداخلية، ومن هنا نوع من الاستقلال عن الفنان.

ولكننا نجد نجيب محفوظ، فى المقابل، يعود إلى استخدام «لهجة انفعالية» بشأن بعض أعماله، فبعد أن يقول إنه لم يقرأ الثلاثية مرة أخرى كما رأينا، يردف على الفور: «لكن يمكن القول إن الثلاثية و«أولاد حارتنا» و«الحرافيش» هى أحب أعمالى إلى نفسى» (ص ١٠٦)، وبعد أن يتحدث عن إحساسه المحايد بإزاء «الروايات الأولى» كما رأينا أيضاً، يردف قائلاً: «لكن إذا فكرت فى أعمالى الآن فسيقفز إلى ذهنى، كما قلت لك، الثلاثية، «الحرافيش»، «أولاد حارتنا» و«حكايات حارتنا» (ص ١٤٠). ونلاحظ استخدام «لكن» فى كلا النصين، وتغير الترتيب، وربما كانت إضافة «حكايات حارتنا» استجابة لإشارة من محاوره كما قد نستنتج من السياق.

ولكن الأساس (وهذا الاصطلاح يستخدمه نجيب محفوظ نفسه، كما فى ص ١١٠) هو استقلال العمل الفني عن الفنان بعد خروجه من بين

يديه . ويشير نجيب محفوظ إلى هذا الموقف، بطريق غير مباشر ولكنه صريح الدلالة، مرتين . الأولى حين يتحدث عن التفسيرات التي يسبغها بعض النقاد على أعماله، بينما لم تمر أشباحها، أى تلك التفسيرات، عليه وهو يقوم على إنتاجه : « كتبت «زقاق المدق» ببراءة تامة . جاء أحد النقاد وكتب أن «حميدة» تعنى مصر . كنت فى دهشة . أحياناً النقد يفتح أبعاداً كبيرة، (ص ١٤٠) . ومن الواضح أن نجيب محفوظ وإن كان فى موقف تعجب من هذا التفسير، إلا أنه لا يعلن الاستنكار، ويقف وراء هذا أن الرواية أصبحت ملك التاريخ، ولها كيان موضوعى، ولكل أن يرى فيها أشياء ربما لم يفكر فيها خالقها على نحو مباشر، وربما نذكر هنا قول أحد الفنانين فى الحضارة الغربية، هو المصور والفنان التشكيلي بيكاسو الأسباني، حيث ذهب إلى أن لوحاته يعاد خلقها، على نحو ما، فى كل مرة ينظر إليها ناظر . المرة الثانية، التى تحتوى على إشارة إلى استقلال العمل الفنى، تقوم فى تقرير هام لا يخرج إلا من فنان عظيم تأمل طويلاً، نتيجة لدراسته الفلسفية وغيرها، على طبيعة التجربة الفنية بوجه عام، وعلى علاقة الفنان بعمله بوجه خاص، ويستحق أن نختم به هذا القسم . ذلك هو رده على محرر السيرة حين تساءل : أحياناً أجد تناقضاً بين بعض ما تقوله فى أحاديثك وبين ما أقرأه فى إنتاجك الفنى،، هنا يقول نجيب محفوظ فى حسم : « صدق إذن العمل الفنى، (ص ٩) . إننا هنا لسنا بإزاء استقلال العمل الفنى وحسب، وأنه لديه ما يقوله ويستمر فى قوله ما قرأه قارئ، بل وعلو مكانة إصداراته على إصدارات الفنان وهو فى غير موقع الإنتاج الفنى .

## (ب) الفنان والعالم الخارجى:

التجربة الفنية، سواء على مستوى فعل الإنتاج أو مستوى كيتونة العمل الفنى القائم أو مستوى فعل الإدراك الفنى أو التذوق، عالم قائم بذاته، وحتى إذا كان هذا عالماً تابعاً أو عالماً ثانياً، فإنه يبقى عالماً غير العالم، ويصح مطلقاً القول بأن وظيفة الفن إقامة عالم من مصنوعات إنسانية يكون بجوهره مغايراً للعالم الطبيعى ولذلك الواقعى الذى يعيش فيه الفرد والجماعات. والحق أن علاقة الفنان بالعالم الخارجى بوجه عام علاقة مزدوجة، فهو ينطلق منه ويبعد عنه معاً، يأخذ منه ويهرب عنه ليعود إليه من بعد ذلك، من باب خلفى.

ونلاحظ فى حالة نجيب محفوظ، بوجه عام، أن الكتاب الذى بين أيدينا لا يشير عملياً إلى العالم الطبيعى، أو الطبيعة الخارجية، أية إشارة، فيصبح العالم الخارجى الذى يتعامل معه هو عالم البشر من جهة وما صنعه البشر من تنظيمات ومن مصنوعات، ومنها تنظيم المكان بأشكاله ودرجاته، من جهة أخرى. والحق أن فقر العلاقة مع الطبيعة سمة مميزة، فى العادة، للروح المصرية فى تاريخها السابق، ولا عجب فى هذا، لأن مصر كلها كيان انتزعه المصريون انتزاعاً من الطبيعة المحيطة غير المرحبة، وأصبح الليل والزرع الأخضر هما العالم عندهم، على التقريب. من جهة أخرى، نلاحظ أن نجيب محفوظ، كما يظهر من ثنايا النص الذى نعالجه، اهتمنى بالغ العناية، وتخطيط، أن يبعد نفسه عن كل ما استطاع تلك أن يبتعد عنه من تنظيمات



اجتماعية، واجتهد في أن يضبط وأن يطوع، ما استطاع تلك التنظيمات التي اضطر إلى الارتباط بها، ومن أهمها تنظيم الأسرة وتنظيم الوظيفة. أما شتى التنظيمات الأخرى. فكانت علاقته بها، إن وجدت، عابرة ومن الخارج وحسب (في حالة السياسة مثلاً، ورغم اهتمامه منذ الطفولة بالسياسة، إلا أنه لا يعلن انضمامه إلى أى تنظيم سياسى، بل إنه ابتعد عن الاتصال برجال السياسة، حتى أنه لم يعرف أحداً من «الباشوات» إلا بعد أقول عصرهم تماماً، كما لم ير شخصية مثل جمال عبدالناصر إلا ثلاث مرات، وللحظات، وربما لم يتبادل معه أكثر من بضع كلمات). ومن جهة البشر، فإن القارئ للنص الذى بين أيدينا يدرك أن له بهم علاقة حميمة أحياناً، سواء بالملاحظة الدقيقة المتعجبة، منذ طفولته، أو بعلاقة الصداقة القوية لبضعة أفراد معدودين، وفي كل الأحوال فإن نجيب محفوظ كان في علاقته بالبشر يجتهد في أن ينأى بنفسه عن القيود (مثلاً البعد عن العلاقات الاجتماعية على أساس حساب الوقت والجهد)، وأن يبتعد عن مصادر التشويش. أخيراً فقد رأينا علاقته الحميمة مع بعض الأماكن المذكورة، وهى علاقة بالمكان وما يمثله من ذكريات زمنية وبشرية.

بعد هاتين المقدمتين، واحدة نظرية وأخرى عامة، ننظر في تفاصيل كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» لنرى ما يقوله بشأن علاقة الفنان بالعالم الخارجى.

لعل من أقوى التعبيرات في هذا الصدد قول الكتاب، أو قول جمال الغيطانى: «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم، لا يعبأ

بشيء، (ص ٨) . ونرى أن المغزى هنا عام، وبعبارة أخرى، فإن الفنان بالفعل لابد أن يخرج من العالم المشترك ليدخل عالمه هو ما إن يبدأ القيام بإحدى العمليات الإبداعية. إن الفنان لا يلغى العالم لأن العالم قائم هناك، باق، وإنما هو «يدير ظهره» له، أى «يتجه» وجهة تخصه هو. يقول: «كنت أعتقد أن الأدب نشاط سرى، نشاط أسلى به نفسى، (ص ٧٥) . وحتى يكرس نفسه لنشاطه الخاص هذا، ابتعد عن شتى التنظيمات الاجتماعية ما أمكنه ذلك، فلم يبتعد وحسب عن تلك السياسة (كنت عزوفاً عن إقامة علاقة مع المسئولين أو السياسيين، لم أسع لمقابلة أحدهم، (ص ١٢٠)، والكلام على الأغلب عن عصر حركة سنة ١٩٥٢) بل وكذلك عن السلطات الأدبية والفكرية، فلم ير طه حسين إلا مرة ومؤخراً فى الخمسينيات ولم ير عباس العقاد مطلقاً (ص ٧٥)، ولم يعن بالاتصال بمحررى المجلات التى كانت تنشر له فى عقد الثلاثينيات، وكان يرسل إليها كتاباته بالبريد: «لم تربطنى أى علاقة بأصحاب المجلات التى نشرت لى. كنت أرسل قصصى أو مقالاتى بالبريد. الوحيد الذى استدعانى سلامة موسى، (ص ٩٦) . (لا يوضح نجيب محفوظ مناسبة كلام الشيخ مصطفى عبدالرازق معه، ص ٨١، ولكننا نرجح أن تكون الصلة هى الأستاذية بالجامعة، حيث كان الشيخ مصطفى عبدالرازق أهم الأساتذة المصريين الفاعلين بقسم الفلسفة وقت دراسة نجيب محفوظ فى كلية الآداب وبعده) .

حين يدير الفنان ظهره للعالم، فإنه يضمن بذلك أن يصير أداة استقبال قوية لجوهر ذلك العالم. نعم، نحن نحتاج أحياناً إلى الابتعاد

عن الشيء = لنقترب منه أكثر، وجوهرياً. وعن كون الفنان أداة استقبال، وإدراك بالتالي، لجوهر العالم، نجد عدداً من الإشارات المهمة في النص موضع القراءة. وهذه الإشارات تؤكد أولاً على توفر «حساسية، فائقة لدى الفنان، هذه الحساسية تجعله قادراً على إدراك الواقع إدراكاً نافذاً يصل إلى جوهره وإلى كليته وفي شموله. وحيث إن العالم الذي وجه إليه نجيب محفوظ اهتمامه، أي أدار نحوه أجهزة إدراكه الدقيق، هو عالم الحارة في القاهرة القديمة، فإن الحديث عن صورته عن الحارة هو حديث عن جوهر إدراكه للعالم على نحو ما اهتم به: «تبدو حوارى نجيب محفوظ.. شفاقة تلخص كل الحياة، وتعكس ملامح الإنسان في أطواره المختلفة. إنها، باختصار، صورة مقطرة لعالمنا ودنيانا، صاغها أديبنا الكبير في شاعرية وحساسية مرهفة، وحب هائل لقلب قاهرتنا القديمة، (ص ٢٢). إلى هذا النص الدقيق المدقق لجمال الغيطاني، يضيف نجيب محفوظ نفسه تصوراً طريفاً عن الفنان كأداة استقبال متميزة، يستقيه من المقارنة مع عالم الحيوان بل مع عالم الحياة: «الفنان الأصيل كالحيوان، كالعصافير والفيلة والنسور، التي عندما تحس بخطر محقق تصدر بالغريزة أصواتاً خاصة معلنة للملأ أن خطراً ما آت. والفنان إذا لم يكن عنده هذا القدر من الإحساس العام الذي يجعله ويجعل أدبه في مستوى النبوءة، متضمناً دعوة إلى هذا الاتجاه أو ذاك، تكون أجهزته كلها معطلة أو مختلة. إن الفنان في الواقع لا يتنبأ، وإنما يحس الرؤيا، رؤيا الواقع، (ص ٨). في هذا النص الجميل الذي يمتلئ بالمصطلحات التي تؤيد تشبيه الفنان بأداة الاستقبال (تحس)،

«الإحساس»، «أجهزة»، «الرؤيا»، نجد نجيب محفوظ يضيف إلى وظيفة الاستقبال وظيفة الإرسال، فالفنان يدرك الواقع في جوهره، ثم يعيد إرسال رسائل من لدنه، تحور من هذا الواقع وتشير إلى مراد الفنان. وبالرغم من أن سياق النص سياق سياسى واجتماعى محدد، هو الحديث عن فترة الستينيات التى تميزت «بمصادرة الحريات» فى مصر، فأخرج نجيب محفوظ عدداً من الأعمال، مثل «ثلاثة فوق النيل»، «ميرامار»، «اللص والكلاب»، فيها «حذر من السلبيات الكامنة فى المجتمع والتى أدت فيما بعد إلى هزيمة يونيو»، على الرغم من كل هذا، إلا أن كلام نجيب محفوظ يمكن أن يؤخذ كوضع عام لتصوير الفنان كأداة إنسانية ممتازة للاستقبال والإرسال معاً فى صدد فهم الطبيعة والعالم والمجتمع.

وهناك إشارات أخرى إلى الفنان كجهاز إرسال، أو فليقل من يريد: «صاحب رسالة، فنجد نجيب محفوظ يقول هذا القول الخطير: «صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة» (ص ٩)، وهو يرى، فى نفس السياق السياسى عن فترة الستينيات الذى أشرنا إليه فى آخر الفقرة السابقة، أن «الأديب يعرف ويعطى ما لا تستطيع أن تعرفه جميع أجهزة المخابرات» (ص ٩). كذلك فإن نجيب محفوظ الذى عاش فى بيئة القاهرة القديمة فى أعماقها، يعود ليخرج صورة هذه البيئة، ممثلة فى قطاع «الحارة»، «مقطرة»: «هنا تصبح الحارة مزيجاً من الواقع والحلم، واقع مقطر» (ص ٢٢). كذلك السياسة، فهى توجد فى سائر أعماله على ما يقول هو (ص ١١٧)، ونضيف أنك تجد فى خلفية

أعمال المرحلة الواقعية، بل حتى في «أولاد حارتنا» على ما يقول هو، ما يشير إلى الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (ص ١١٧، وراجع ص ١١٥ وأيضاً ص ٨١ حول وظيفة الروايات الأولى التاريخية في إطار الصراع ضد الإنجليز والأتراك، وانعكاساً للظروف التي كانت تمر بها مصر وقتئذ). ولكن «الرسالة» التي يرسلها الفنان حيث الثانية تتميز بالمباشرة وبأسلوب التقرير على ما رأينا من قبل (راجع ص ١١٠). أخيراً فإن نجيب محفوظ على ما يبدو يهدف إلى إرسال «رسالة» رئيسية، هي «الأصالة»: «حنينى إلى الحارة جزء من حنينى إلى الأصالة» (ص ١٠٨)، ورفضه للأشكال الأدبية الغربية الذائعة في وقت شبابه هو جزء من التحرر من الغرب: «أليست طرقاً فنية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى الذى أرتاح إليه؟» (ص ١٠٩). وحتى حين يظهر أن بعض الأعمال تدور فى تيار «اللامعقول»، فإن «اللامعقول» بين أيدي كتابنا أصبح لا معقول مختلفاً عما عند الغربيين، لا معقولنا يودى إلى المعقول، (ص ١١٠، وحول رفض العبثية، انظر ص ٩٣ - ٩٤).

هذه بعض الرسائل التي أراد نجيب محفوظ، أو قصد إلى إرسالها، أو قل هي جوانب من رسالة كبيرة يريد توجيهها بطريقته إلى قرائه. لا يكشف عن هذه الرسالة بشكل مباشر، ولكن يخيل إلينا أنها تلك التي دفعته إلى دراسة الفلسفة: أن يعرف «سر الوجود ومصير الإنسان» (ص ٦٢)، وقد بقيت معه تلك «الفكرة»، حتى حينما تحول إلى الأدب وكرس له كل وقته، وجعله مهمة حياته. أو ليس صحيحاً أن الفلسفة العظيمة والفن العظيم وجهان لعملة واحدة؟



تبقى فى العالم الخارجى شخصية لا تغيب عن ذهن الفنان، ويعمل لها حساباً أو بعض حساب، ويريد دوماً أن ينتصر عليها، حتى بتجاهلها إن استطاع، ولكنه يحتاج فى المقابل، على الدوام، أن يستمع إليها تنصره وتنصره: تلك هى شخصية الناقد.

يمكن أن نلخص موقف نجيب محفوظ من النقد، على ما يظهر فى النص الذى بين أيدينا، فى كلمات أربع: ألم فعجب فتعجب ثم لا اهتمام. أما الألم، فسببه هو صمت النقد عنه طيلة عشرين عاماً، تبدأ من وقت بدأ ينشر على الناس إنتاجاً له. يقول: «أول من كتب على سيد قطب وأنور المعداوى. كان هذا أول ما يكتب على فى عام ١٩٤٨ و ١٩٤٩، منذ أن بدأت الكتابة عام ١٩٢٩»، وعمره إذن سبعة عشر عاماً، حيث ولد عام ١٩١٢ م. وكان انفعالى بأول مقالة كتبت على كبيراً، جاءت بعد صمت طويل. أذكر أنها كانت لسيد قطب. طبعاً الصمت مؤلم، (ص ١٣٩)، وهذا الصمت إنما هو صمت النقد. وهذا الاعتراف يؤكد نوع الحاجة التى تساور الفنان بشأن النقد: إنه يحتاج إلى أن يهتموا به ويتحدثوا عنه، ولكن هذا ما هو إلا وجه واحد من أوجه العلاقة المعقدة بين الفنان والناقد، وسرى بعد قليل شواهد على أوجه لها سلبية. ولكننا نلاحظ، واعتماداً على النص الذى نقرأه وحده، أنه ليس من الصحيح على إطلاق القول أن النقد أهمل نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة: ألم يمنح جائزة عن رواية «رادوبيس»، وكلمه أحمد أمين باسم لجنة الجائزة (وربما كانت لجنة التأليف والترجمة والنشر؟)، وذلك فى وقت قريب من وقت نشرها على ما يبدو؟ (ص ٨١)، ألم يحصل على جائزة من مجمع

اللغة العربية مع آخرين فكونوا جميعاً مجموعة من الأصدقاء عام ١٩٤٢ ؟ (ص ٢٩) . ألم يطلب توفيق الحكيم أن يتعرف عليه بعد صدور «زقاق المدق» ، وكان ذلك إما سنة ١٩٤٧ م أو ١٩٤٨ م (ص ١٣٠) . ولكن ربما كان نجيب محفوظ يقصد بالصمت صمت نقاد المجالات الأدبية والصحف . وإذا كان الصمت مؤلماً ، فإن اهتمام النقد أفرح الكاتب ، وقد ظل نجيب محفوظ يحمّد للناقد الأول ، سيد قطب ، هذه المبادرة ، فيذكره مرتين في النص (ص ١٣٩ ، ٢٨) ، ويسميه «صديقي القديم» (ص ٢٨) ، بل ويزوره في منزله في حلوان عام ١٩٦٤ م ، بعد خروج سيد قطب من السجن ، وكان قد أصبح من زعماء جماعة الإخوان المسلمين ، وسيعاد إلى السجن من بعد ذلك ، ويحاكم ويعدم ، وهذه الزيارة عظيمة الدلالة على وفاء نجيب محفوظ لناقده الأول «وصديقه» من بعد ، لأن مجرد الاتصال ولو بالتحية في تلك الأوقات العصيبة لواحد من خصوم النظام ، بل أعدائه ، كان مدعاة لجلب الأخطار ، فكيف بزيارته في منزله ! إنه الوفاء والبراءة والشجاعة والثقة مجتمعين . ونعود إلى تعبير «الصمت مؤلم» . نعم عدم الاهتمام مؤلم ، ولكن الفنان قادر على تحمله ، ليس فقط لأنه قادر على «إدارة ظهره للعالم» ، بل وكذلك بسبب ثقته الداخلية بذاته ، وهذان العاملان يتجسدان معاً ، في مواجهة الصمت المؤلم ، في هيئة «حب العمل» : «طبعاً الصمت مؤلم ، لكن إذا حصرت نفسك في حب العمل ، فإن في ذلك عزاء كبيراً» (ص ١٣٩ - ١٤٠) .

بعد الألم جاء العجب . فقد جاء النقد بأشياء دهش لها نجيب محفوظ ولم تخطر على باله وهو في مرحلة الإنتاج ، وتمثل في تفسيرات

عجيبة: «يمكن القول إن النقد أفادنى، لكنه يربك فى البداية». على سبيل المثال كتبت «زقاق المدق» ببراعة تامة. جاء أحد النقاد وكتب أن «حميدة» تعنى مصر. كنت فى دهشة. أحياناً يفتح النقد أبعاداً كبيرة، (ص ١٤٠).

وبعد العجب جاء التعجب. فقد تعرض «الهجوم منتظم» فى جريدة «الجمهورية» المتحدثة باسم ضباط حركة سنة ١٩٥٢م، هذا الهجوم «الحقيقة لا أدرى سببه»، ثم تنقلب الأوضاع: «بعد ذلك تغيرت الآراء، وأصبحت أديباً اشتراكياً، الأديب البورجوازي أصبح اشتراكياً، ثم انقلاب آخر: وبعد رواية «الكرنك» أصبح أدبى رجعيًا، أى فى أعين بعض النقاد (ص ١٣٩).

ونتيجة لهذا كله انتهى نجيب محفوظ إلى الموقف الرابع: عدم الاهتمام. ويقول مقابلاً بين «اهتمامى» بالنقد فى البداية وبين موقفه الجديد المستمر: «كل اهتمامه [بالنقد] كان فى البداية. اليوم، قد أجد مقالة فى مجلة، أقرأها بسرعة. فى البداية كان النقد ممكناً أن يفيد، لكن الآن هل تنتظر من النقد أن يغيرنى؟» (ص ١٤٠). وقد سبق أن مرت بنا شكواه من عدم فهم بعض المحاولات النقدية له، لأنها لم تتحدث عنه فى موقعه، ويذكر فى هذا الصدد كمثال على ذلك دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر: «نجيب محفوظ: الرؤية والأداء» (ص ١٠٤ - ١٠٥).

يستطيع أصحابها التصريح بها مباشرة (جاءت فترة غلبت عليها السياسة، والسياسيون محرومون من التعبير عن رأيهم السياسى، فالشئ

الذى كان لا يقال مباشرة كان يقال عن طريق النقد). فما رأيه فى النقد؟ أنا لى رأى فى النقد: كما يكون الأديب حرًا، فإن الناقد هو الآخر حر. الناقد يكتب طبقًا، لوجهة نظره، والكتاب لا تتم دراسته إلا إذا انعكست فيه جميع الآراء. لكن هناك أساسًا، هو النقد الفنى. مثلاً: كأن أقول لك هذه الساعة من الذهب، تقول لى: إن لبسها حرام، قد يصح هذا أو [لا]، لكن قبل ذلك: عيارها كم؟.. النقد الفنى صعب، يحتاج إلى دراسة وذوق وجهد، (ص ١٣٩ لكل السطور السابقة). ولا نستطيع فى إطار دراستنا هذه، الدخول فى تفاصيل المسائل الهامة التى تثيرها المواقف الطريفة التى يقفها نجيب محفوظ فى هذا النص الجامع الموجز، ولكننا نشير إلى أساس بعيد يتأسس عليه كل ما يقوله هنا: «فى رأى، لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا فى رأى حول عمل أدبى أو فنى، (ص ١٤٨).





## خلاصة

إن نقوم فى هذه السطور الأخيرة بتلخيص الدراسة التى بين يدى القارئ، وإنما نفضل أن نستخرج أهم ما أبرزته من ملاحظات، سواء حول سمات المنتج أو أساليب الإنتاج أو حالاته أو خصائص العمل الفنى.

لقد لاحظنا أن المبدع، الذى تتبعنا حديثه عن نفسه، قد ربط نفسه دوماً بجماعته، بل وحاولنا إثبات أن الدافع الوطنى الذى أشرب عليه منذ طفولته بقى معه دائماً كإطار معنوى ومحرك هدفى للإنتاج، وأنه يظهر فى تعلقه بالحقى الذى نشأ فيه وبثورة سنة ١٩١٩م، وفى مواقفه السياسية من التجمعات والأحزاب والأحداث، وفى اهتمامه بتاريخ مصر، بل لعله يبين من تزامن فترات التوقف عن الإنتاج مع أزمان الأحداث الكبرى للجماعة (١٩٥٢، ١٩٦٧م، ١٩٧٣م). وقد رأينا أن

تعلق الفنان بالمكان المعين (حتى الجمالية) الذى اختصه باهتمامه، إنما يدل على تعلق بالمكان وبالزمان معاً، بل قل إنه تعلق بالذات الجمعية وقتما كانت علاقته معها على أوفق ما تكون. وقد اهتممنا بسمات المبدع الشخصية على ما بدت من خلال النص موضع الدراسة، وإذا أردنا إثبات أهم هذه السمات بحسب تأثيرها الفنى من حيث الاهتمام بفعل الإبداع، لقلنا إنها أولاً توق الفنان إلى الإجابة إلى أعلى درجة، ولعله يوجد وراء هذه السمة تصور ضمنى، ولكنه واضح الحضور، يرى فى الفن «صناعة»، ولا يدري كاتب هذه السطور لماذا ألحت عليه وهو بسبيل كتابتها على الفور، صور صنّاع الآنية النحاسية بأنواعها الذين.. المشهد آلاف المرات فى طفولته (وإن لم يأت على ذكر شيء حوله فى النص موضع الدراسة).

وهناك ثانياً، سمة الاهتمام بالتركيز الشديد فى أثناء فعل الإنتاج، وبدفع كل مصادر التشويش الممكنة أو المعوقات بعامة، ويساير هذه السمة سمة ثالثة هى إلزام الذات ببذل كل الجهد، وقد أشرنا إلى ملامح عديدة من الطاقة الكبرى التى تميز بها نجيب محفوظ، واجتهد فى صيانتها وفى توجيهها أفضل توجيه فنى وفى استغلالها فى جهد مرتفع الدرجة مثمر على نحو منظم، وهو ما يظهر فى تصريحاته المتكررة: «نعم، أنا منظم». سمة رابعة بارزة تقوم فى كلمتين: التحصيل المستمر، والفنان لا يتوقف عن تحصيل شتى الخبرات والمعارف فى مجالات متعددة ومختلفة، ولنا أن نتصور أن خط التحصيل يوازى على الدوام خط الإنتاج عند الفنان موضع الدراسة. أخيراً، فقد بدا لنا نجيب محفوظ فى حالة من اليقظة المستمرة والتنبه الدائم، حتى وإن

بدا صامتاً أو غائم النظر، وكأنه فى انتظار متحفز للشرارة، (راجع خاصة ما أشار إليه حول ميلاد روايتى، اللص والكلاب، والكرنك).  
أما من حيث السمات المتصلة بالطبع الشخصى، أو قل «الخلق» الفنى بضم الخاء واللام، فعل أولها سمة لم يتحدث عنها الفنان مطلقاً ولكنها تدرك لكل ذى عينين: وهى احترام عظيم واثق للذات، ولكنها تتعين أحياناً فى إشارات سريعة إلى شعوره بأنه كان فى موقع المبادرة المطلقة فى ميدان الإنتاج الروائى فى مصر وفى عالم أدب اللغة العربية الحديثة. ويتوازى تماماً مع هذا الاحترام للذات، والاعتزاز بها من ثم، تواضع كبير لا يقدر عليه إلا صاحب القدرة العظيمة الوثيقة، فالعظيم وحده هو القادر على التواضع. سمة شخصية ثالثة هى اهتمام الفنان بالحفاظ على استقاله المعنوى، فهو يبين لنا صانعاً لنفسه بنفسه، لم يدفعه أحد، ولم يسع إلى أحد لينحمله أو لياخذ بيده على أى نحو، وقد رأينا ملامح عديدة لسمة الاستقلال هذه. وربما نتج عن هذا قدر من الاستهانة بالنقد الأدبى، ولكن يوازيه أن الكاتب قد ألزم نفسه ألا يكون إنتاجه الفنى وسيلة إلى شهرة سريعة، فضلاً عن أن يكون أداة للرزق، بل العكس هو الصحيح: الفنان يضحي من أجل عمله الفنى بالنجاح الخارجى، وقد أشرنا إلى ألوان من التضحية بالمغريات المالية من أجل ضمان أفضل مناخ للإنتاج الفنى المركز المستقل الناضج على شروطه، أى على شروط العمل الفنى ذاته. وربما كانت خلاصة الخلاصة أن نجيب محفوظ فى سماته سائرهما إنما هو تجسيد رفيع لسمات المصرى فى أحسن عصوره: محبة للعمل وحباً للبناء وتوقاً إلى الإتقان والإجادة.

وفيما يخص أساليب الإنتاج، فإن من أبرز ما يلاحظه الباحث رفض نجيب محفوظ لكل من النظرية التعبيرية، القائلة بأن الإنتاج الفني تعبير عن ذات الفنان ومرتبطة بشخصه، وهي نظرية تخص هدفه الإبداع ومغزاه، ولنظرية الإلهام والإشراق، القائلة بأن الفنان لا ينتج ما ينتج إلا حين يأتيه مدد من الخارج، لا يعرف مصدره على الدقة، ولا يستطيع أن يتحكم فيه، وهي نظرية تخص تفسير فعل الإبداع الفني ذاته وظروفه. وهو يعارض الأولى بالميل إلى اعتبار الإنتاج الفني، عملية تركيب موضوعي ابتداء من عناصر شتى وربما اتجه نظره إلى أن العمل الفني. وهو بسبيل التكون، يكون حاصلًا على بنية ذاتية تفرض على الفنان اتجاهًا دون آخر واختيارًا دون اختيار، ويكون مسيرًا بمنطق العمل الفني ذاته، كما يعارض النظرية الثانية بالقول بأن فعل الإنتاج تسبقه مراحل من الخبرة والتحصيل المقصود وغير المقصود والإعداد والتخطيط، مع الاعتراف بوجود مصدر ما للإشعاع والتوجيه، «شيء ما يشع ويلهم». ومن نافلة القول أن كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» لا يتعرض مباشرة لهذه المواقف بين رفض وميل، وإنما هي استنتاجات الباحث معتمداً على تفسير النصوص. من ناحية أخرى، فإن تطور إنتاج نجيب محفوظ يشهد أيضاً بمرونته في متابعة التحولات الاجتماعية للجماعة التي ارتبط بها، ويقف وراء هذا شعور حاد، فيه قدر واضح من الوضع التلظيري، بمغزى التحولات الجذرية التي شهدتها المجتمع المصري، ومجتمع المدينة على التحديد، منذ سنة ١٩١٩م إلى وقت تحرير النص.

ويشير النص موضع الدراسة إلى عدد من الظواهر الهامة التي تصاحب نشاط الفنان إذا نظرنا إليه من منظور زمني عريض، والتي يمكن أن نسميها بظواهر «حالات الإنتاج»، منها حب الفنان لعمله إلى حد اعتباره أهم ما في حياته، بل اعتباره مهمة حياته كلها إن لم تكن هي هو أو هو هي، ومنها ظاهرة التنظيم الدقيق للنشاط زمنياً وظرفياً. ونشير في هذا الإطار إلى تمييز واضح بين وقت جمع المادة والتحصيل ووقت التفكير المركز والتخطيط ووقت الإنتاج الفني الفعلي ذاته، ونلاحظ اهتمام نجيب محفوظ بالاقتصاد في الجهد وصيانة الطاقة وحماية الذات من المشوشات والمعوقات إلى حد إقامة ما يشبه السياج غير المرئي حول الذات الفنية (إن أمكن تمييز هذه من الذات العادية للفنان من حيث هو رجل يمشى في الأسواق)، وهو ما يشير إلى ممارسة إرادة قوية بالغة الحسم، كما بدا لنا أن نجيب محفوظ انتبه إلى استغلال انطلاقة الإبداع إلى نهايتها وعدم «كسر موجتها» (إن أمكن استخدام هذا التعبير) بالوقوف بإزاء المنتج موقف الملاحظ الفاحص، بينما لم يصل هذا المنتج بعد إلى غاية اكتماله، حيث لاحظنا أنه لم يكن يقرأ ما يكتب إلا بعد الفراغ من الكتابة الكاملة («إنني أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته، بعد التبييض، أنتظر فترة، ثم أعيد قراءته»، ص ١٠٥). ولكن ربما كانت أطراف ظواهر حالات الإنتاج هذه فترات التوقف عن الإنتاج لمدة طويلة نسبياً، حيث تكررت عنده ثلاث مرات (حتى تاريخ تحرير النص)، وقد حاولنا الإحاطة بتفسيرات عدة ممكنة لها، ولكن الملفت للنظر هو انتباه نجيب محفوظ إلى هذه الظاهرة إلى حد القلق الشديد أحياناً.



أما عن خصائص العمل الفنى (بمعنى الفعل حيناً وبمعنى ناتج الفعل حيناً آخر)، فإن قارئ النص يخرج بمحصلة مفادها أن نجيب محفوظ يعنى أن العمل الفنى لا يظهر فجأة، وأنه ليس مقطوع الصلات، بل لكل عمل فنى ماضٍ من نوع ما، وأن له بالضرورة جذوراً قد لا تكون مرئية كلها، ومن هنا فإن الذكريات، أى ما يبقى فى الذهن من بقايا الخبرات بأنواعها، إنما هى فى نفس الوقت حصيلة معرفية وإدراكية ومعمل اختبار ومخزون إستراتيجى (إن أمكن استخدام هذا التعبير فى هذا المقام)، وهى تشكل فى النهاية الجذور الحية للأعمال الفنية الممكنة، ولكن الإنتاج الفنى ليس اجترار الصور موجودة، إنما هو خلق وتركيب ابتداء من عناصر متعددة المصادر، كما يتدخل الخيال الفنى، وكذلك منطق العمل الفنى ذاته. وقد أشرنا إلى ندرة إشارات نجيب محفوظ إلى مفهوم «الخيال» (قارن: «الحرافيش».. فكرت فيها حوالى سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفقة خيال، لا يحتاج إلى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية، ص ١٠٥)، ولكن ربما كانت أهم مواقف نجيب محفوظ بإزاء العمل الفنى، وقد خرج من تحت يد الكاتب واستقل موضوعياً، هو تأكيده على استقلال هذا العمل الفنى عن كاتبه إلى حد اعتباره أهم فى دلالاته، أو أنه على الأقل ذو دلالة مستقلة، مما يقول به الكاتب وهو يقوم بدور الشخص العادى: «أسأل نجيب محفوظ: أحياناً أجد تناقضاً بين بعض ما تقوله فى أحاديثك وبين ما أقرأه فى إنتاجك الفنى. أجابنى باختصار: صدق إذن. نعمل الفنى» (ص ٩).

## الفهرس

٣	مقدمة .....
٩	أولاً : الإطار .....
١٥	ثانياً : التهيئة .....
١٥	موضوع هذا القسم .....
١٦	( أ ) التكوين العام للفنان .....
٣١	( ب ) مصادر الإنتاج العامة .....
٤٣	الطفولة .....
٤٤	الأصدقاء .....
٤٦	الوظيفة .....
٤٦	معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة .....
٥٢	القسم الثاني من خبراته المباشرة مع المرأة .....
٥٧	القسم الثالث من خبراته المباشرة: خبرة المكان .....
٦٩	ثالثاً : العمليات .....

٦٩ .....	( أ ) ظروف الإنتاج
٨٢ .....	( ب ) العملية الإنتاجية
١٠٩.....	رابعاً: ما بعد الإنتاج
١٠٩.....	( أ ) الفنان وعمله
١١٤.....	( ب ) الفنان والعالم الخارجى
١٢٥.....	خامساً: خلاصة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٤١٠٢ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9503 - 0





الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحياة في أعلى صورها، وهو بالتالي متعدد الجوانب والمداخل، تعدد أشكال الحياة في. مرايا الفكر والوجود. وإذا كان الإبداع الفني، بل وكل إبداع كان، لابد أن يكون معاً مقدرة وإدراكاً وصياغة موضوعية وحلاً لإشكال من نوع ما، فإننا لا ننظر إليه الآن إلا من حيث هو فعل أو أداء، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات، تؤثر عليها عوامل متنوعة، منها ما هو ذاتي (يتصل بشخص المبدع)، وما هو منهجي (يتصل بطريقته في العمل)، وما هو موضوعي (الظروف العامة القائمة خارجه زماناً ومكاناً وأشياء وبشراً).